LUCIAN BLAGA

FIINȚA ISTORICĂ

LUCIAN BLAGA

FIINTA ISTORICA

DESPRE ISTORIOGRAFIE

În studiul de faţă vom încerca să definim omul ca „fiinţă istorică". Ca introducere în lucrarea noastră, vom face unele consideraţii asupra „istoriografiei", adică asupra diferitelor moduri cum istoriografii au înţeles în felurite epoci să înregistreze, să prezinte sau să aprofundeze faptele istorice. Intenţionăm cu aceasta, printre altele, să pregătim terenul în vederea unei teorii a „cunoaşterii istorice", dar şi o iniţiere a cititorilor în diverse halouri ale realităţii istorice; căci unul din gândurile cu care pornim la drum este de a propune în cele din urmă o nouă metafizică a istoriei.

Nu ne poartă deloc gândul, fireşte, de a desfăşura aici o istorie a istoriografiei, începând, să spunem, cu Herodot şi sfârşind, să zicem, cu Ranke sau Mommsen. Vom vorbi despre câteva moduri istoriografice în măsura în care ele pot interesa în lumina unor viitoare consideraţii filosofice. O istorie a istoriografiei cade de fapt în sarcina profesorilor de istorie. Un dascăl de istorie antică va găsi necesar să facă o prezentare a autorilor istoriografi care au scris în Antichitate; la fel, profesorul de istorie modernă are suficiente prilejuri de a se pronunţa asupra istoriografilor care s-au ocupat de evenimentele şi faptele istoriei moderne. Nu este însă cazul să ne ocupăm noi, în cadrul unui studiu de filosofia istoriei, de istoria istoriografiei, decât poate în linii generale. Aceasta nu înseamnă că trebuie să ne mulţumim cu câteva indicaţii vagi cât priveşte istoriografia. Nu. Din parte-ne ne vom strădui, dimpotrivă, să punem în relief cât mai plastic cu putinţă câteva tipuri sau profiluri istoriogtafice, căci vrem să deschidem pe calea aceasta probleme filosofice de eminenta însemnătate. Ë vorba, bunăoară, nici mai muli nici mai puţin decât despre problema cunoaşterii istorice, adică despre problema: în e măsură e posibilă o cunoaştere a realităţii istorice şi cum *s-a* realizat această cunoaştere? E vorba apoi, încă, de mai multe alte probleme filosofice în legătură cu istoria şi în chip apăsat de posibilitatea unei noi metafizici a

istorici.

Când se face o prezentare a istoriografiei se începe de obicei cu Antichitatea greacă, cu Herodot şi cu logogralii, adică cu înaintaşii săi care au pus la greci temeiurile încă foarte firave ale istoriografiei. Se trece prea adesea cu vederea ceea ce s-a făcut în această privinţa la egipteni, în Babilon, la inzi, perşi, chinezi etc. Pentru a ne convinge însă de existenţa unor moduri istoriografice de profiluri pe atât de pronunţate pe cât de aparte, e bine să atragem în cercul consideraţiilor noastre cât mai multe regiuni de cultură sau epoci, oricât de embrionare ar fi adesea informaţiile cu privire la încercările istoriografice din acele regiuni sau epoci.

Nu încape îndoială că cele mai vechi încercări istoriografice le găsim la egipteni. Din punctul de vedere al felului cum europenii moderni înţeleg istoriografia, desigur că încercările egiptene, mai ales acelea din mileniul IV sau III, apar într-o formă în adevăr embrionară. Dar te pune întrebarea daca perspectiva istoriografiei europene este cea mai indicată de a judeca o situaţie arhaici în cea mai justă lumină. Să precizăm. Istoriografia egipteană din acele străvechi timpuri se reduce în mare parte, pentru durate multiseculare, la simple liste cuprinzând numele regilor. O succesiune de „nume" şi nimic altceva. Nicio faptă, niciun eveniment. Nume, simple nume! Dacă ar fi să cântărim acest mod de a face istoriografie după criterii proprii mentalităţii de azi, neapărat că ar trebui să socotim acele liste de nume de faraoni ca o întâie, foarte stângace încercare preliminară oricărei istoriografii. Am citit în adevăr observaţii cu privire la aceste liste regale, observaţii făcute oarecum peste umăr, în spiritul unei suficienţe moderne.

Egiptenii nu ştiau şi nu puteau să alcătuiască altceva decât liste nominale! La atâta se reducea simţul lor istoric!

Din parte-ne, socotim că în faţa unui fenomen atât de straniu cum sunt aceste liste ar trebui să părăsim perspectivele noastre evoluţioniste şi să încercăm a privi numitele liste în cadrul culturii în care ele au fost alcătuite şi în cadrul mentalităţii ce le-a produs. Am înţelege atunci că listele,

cuprinzând simple *nume* de regi, nu sunt un fenomen rudimentar de-o semnificaţie de-abia schiţată, ci un fenomen plin de semnificaţii – atât de plin de semnificaţii, încât într-adevăr nu li se mai poale adăuga nimic. Se ştie că, în general, cultura egipteană, chiar din momentul apariţiei ca o cultură majoră, ni se înfăţişează sub forme care nouă, celor de astăzi, ni se par foarte abstracte. Monumentele de artă au aspecte liniare, excesiv geometrice, şi trădează un pronunţat schematism al imaginaţiei. Egipteanul avea tendinţa de a vedea totul foarte schematic şi făcea impresionante reducţii la esenţial. Se mai ştie că egiptenii, deşi oameni înzestraţi cu un accentuat simţ de gospodari (ce ţară bogată n-au făcut ei din mlaştinile Nilului!), deşi dotaţi aşadar cu excepţionale aptitudini utilitariste, se simţeau pe plan metafizic nu atât în slujba vieţii, cât în slujba morţii. Toate interesele şi ardorilc lor se raliau în cele din urmă în jurul unui singur gând: acela de a-şi asigura o *post-existenţă*. A sufletului după moartea trupeasca, a sufletului pe „care ei şi-l închipuiau ca un al doilea trup. Postexistenţa era pentru egipteni, desigur, o certitudine, dar o certitudine condiţionată în sensul că postexistenţa trebuia în prealabil asigurată prin fel şi fel de măsuri şi demersuri. Postexistenţa, modul şi durata ei, depindea după concepţia egipteană de tot ce se face pentru ea în viaţă şi de tot ce acei care sunt în viaţă fac pentru tine după ce ai trecut linia morţii. Acest gând a fost la egipteni învăluit de o pasiune şi grijă totală. Viaţa întreagă apare astfel pusă în serviciul morţii, adică al postexistenţei. Principala preocupare a faraonului este clădirea piramidei, a mormântului. În preajma cimitirelor se găsesc oraşe de dimensiuni considerabile, cu o reţea de birocraţie îngrijindu-se exclusiv de nevoile multiple ale celor morţi. O întreaga aparatură de stat este angajată în slujba morţii. Există multiple şi importante profesiuni care se ocupă numai şi numai de prepararea mumiilor. Corpul omenesc trebuie conservat, căci de conservarea lui depinde şi postexistenţa sufletească. Ştim că în cultura egipteană *magicul* joacă un rol capital. Şi, fireşte, magia administrată în vederea asigurării postexistenţei.

Printre elementele de magie, ocupă un loc deosebit de important „numele” individului. Numele este considerat ca un echivalent magic al sufletului, al omului. Numele posedă el însuşi incalculabile puteri magice. Amintim bunăoară că, potrivit unui mit egiptean (mitologia egipteana abundă în fel şi fel de divinităţi), cel dintâi zeu care a existat mai înainte de a fi lumea s-a făcut de la sine, din *numele* său. Vasăzică la început η-a fost *zeul*, ci numai „numele” său. Numelui îi era însă inerentă o putere magică, încât pe temeiul simplu al numelui a putut să ia fiinţă însuşi zeul. Ni se îmbie cu acestea câteva puncte de reper pentru a înţelege mentalitatea egipteană. Spiritul egiptean era abstract geometric, cu tendinţe spre reducţii schematice la esenţial; spiritul egiptean era hieratic, magic, îndrumat spre postexistenţa, adică avându-şi accentul preocupărilor în moarte, nu în viaţă. Ţinând seama de atare coordonate spirituale, vom pricepe degrabă că pentru mentalitatea egipteană faptele şi evenimentele istorice nu au o prea mare însemnătate prin natura lor concreta; ele nici nu merită să fie înregistrate sau desfăşurate încă o dată pe plan narativ. S-au înregistraf totuşi *numele* regilor. Dar aceasta, desigur, nu cu scopul de a furniza informaţii istoriografilor de mai târziu. Nu. Numele regelui este un echivalent magic al persoanei regale, iar în persoana regală se concentrează însuşi statul egiptean. Numele regilor trebuie deci conservate, căci de dăinuirea lor depinde într-un fel postexistenţa regilor şi însăşi puterea statului egiptean. *Numele* menţionate în faimoasele liste sunt deci un fel de *mumii sonore*. Ele se păstrează cu sfinţenie fiindcă, pe de o parte, perpetuarea lor ca mumii sonore asigură postexistenţa regilor şi fiindcă, pe de altă parte, prin păstrarea numelor, regii continuă să fie prezenţi în viaţa colectivă ca personificări ale statului egiptean. Numele fiind un echivalent al regelui, păstrându-se numele, se conservă într-un fel totul. Numele este, după mentalitatea egipteană, o chintesenţă magică a persoanei. Simpla lor înregistrare pe o listă ţine loc de istoriografie. Mentalitatea egipteană, în puritatea ei iniţială din mileniul IV şi III, nici nu putea să ajungă la o altă

istoriografie decât la aceste liste. Sau, cu alte cuvinte, listele cu semnificaţia lor ascunsă, dar nu inaccesibilă descifrării, se integrează perfect în modurile şi structurile unei anume culturi. Pentru a judeca deci în dreaptă lumină listele egiptene cu nume regale, trebuie să ne interzicem de a le privi în comparaţie cu modul cum înţelegem noi istoriografia, căci altfel nu putem să ajungem decât la rezultatul la care de obicei se ajunge: că aceste liste ar reprezenta un început rudimentar de istoriografie. Nu. Listele egiptene sunt, prin consideraţiile ce le implică, echivalentul magic al unei istoriografii totale. Aceasta este cel puţin concluzia ce se impune privind spiritul egiptean în structurile sale intime şi de ultimă esenţă.

Să trecem la cultura babiloniană, întrebându-ne ce şanse putea să aibă istoriografia în cadrul ei. Despre cultura babiloniană am mai scris şi în alte lucrări, o dată examinând mai de aproape mitologia babiloniană şi altă dată ocupându-ne de cosmologia de caracter oarecum „ştiinţific" a babilonienilor. De fiecare dată ne-am simţit îndrumaţi să subliniem simţul deosebit de pronunţat al babilonienilor pentru aspectele tem-poral-periodice ale lumii şi ale vieţii. Babilonienii aveau o orientare realistă mult mai viguroasă decât egiptenii. Ei manifestă un simţ aproape divinatoriu pentru periodicitatea fenomenelor. Babilonienii sunt cei dintâi care remarcă anume repetiţii în mişcările astrale, înregistrând în această privinţă succese de natură ştiinţifică cu totul impresionante. Ca să nu vorbim despre mitologia babiloniană, care e străbătută în chip vădit de o foarte închegată viziune a periodicităţii. Dată fiind înclinarea babilonienilor, suntem nevoiţi să ne aşteptăm din partea lor la o foarte articulată înţelegere a vieţii istorice sub aspectele ei dinamice-periodice, spre deosebire de egipteni care aveau mai mult o viziune statică-hieratică cu privire la existenţă. Bănuiala aceasta, căreia îi dăm expresie numai pe baza unui examen al structurii spirituale a babilonienilor deduse exclusiv din mitologia şi cosmologia lor, este confirmată şi de documentele ce ne-au rămas cât priveşte înţelegerea de care „istoria" se

bucură la ei. Istoriografia lor, cronicile şi pe urmă concepţia amplă despre istorie ca succesiune de perioade vaste sunt suficiente dovezi că ei aveau simţul viguros al realităţilor istorice pe care le monumentalizau în perspective cosmice, împărţirea istoriei omenirii (în măsura în care „omenirea" era cunoscută) în perioade mari de un anume sens, puse pe rând sub tutela câte unui zeu – mai întâi uzurpator, apoi clăditor de lume –, este un act istoriografie ce se face întâia oară în Babilon. Datorită viziunilor profetului biblic Daniel, procedeul împărţirii în perioade cosmice va trece în gândirea antică-creştină şi, în genere, în gândirea chiliastă{1}, care s-a manifestat în valuri de câteva ori în cursul isioriei europene.

La perşi ne întâmpină de asemenea un simţ acut pentru faptele istorice, pentru dimensiunea „istorică" a realităţii, a lumii. Perşii înţeleg istoria ca o arenă cosmică în care Dumnezeul Luminii se luptă cu Puterea întunericului (Ormazd şi Ahriman). Oamenii şi popoarele sunt sau colaboratorii, aliaţii lui Ormazd, sau colaboratorii, aliaţii lui Ahriman. Toate faptele istorice sunt de importanţă ca atare, căci ele cad în cumpănă, fie pentru triumful lui Ormazd, fie pentru triumful lui Ahriman.

Această concepţie dualistă foarte clară despre istorie, ca un câmp de luptă între cele două Puteri în slujba cărora oamenii stau, a întărit enorm atitudinea *pozitivă* a perşilor faţă de istorie şi a deschis fireşte largi posibilităţi istoriografiei, într-un sens care în unele privinţe se apropie de acela pe care istoriografia îl are în Europa modernă. Adică de sensul pozitiv pe care-l obţine fapta ca atare, evenimentul, creaţia, organizaţia. Ormazd este în primul rând un Dumnezeu al adevărului, al veracităţii. Perşii vor adopta deci şi ei, faţă de faptul concret al istorici, o atitudine de respect în spiritul veracităţii. Se ştie că grecii, ajungând în contact cu perşii pe care ei îi considerau barbari ca pe toţi străinii, sunt uluiţi de respectul pe care perşii îl arată faţă de adevăr. Grecii au putut lesne să remarce o asemenea însuşire la perşi, fiindcă ei înşişi erau într-un fel un popor eminamente „mincinos". Dar despre aceasta mai la vale.

O altă situaţie şi un alt climat găsim la inzi cât priveşte istoria şi istoriografia. În rezumat, spiritul sau mentalitatea indică nu este deloc prielnica istoriei şi istoriografiei în înţeles obişnuit. Să ne înţelegem: mentalitatea indică înclină spre o devalorizare a lumii sensibile concrete. La inzi se pune adică accentul pe principiul divin, mai mult impersonal, al existenţei, individuaţia devenind un aspect iluzoriu. Lumea concretă este „iluzie". Trăirea în cadrul lumii sensibile înseamnă mai curând o trăire care nu trebuie să fie ceva degradat. De aici urmează că istoria, întru cât este individuaţie, faptă, pe linia concretului sensibil, nu trebuie cultivată. Istoria pentru inzi este un domeniu pozitiv numai întru cât ea este act *Spiritual* de ieşire din lume şi din istorie, act de desfacere din contingenţele individualismului şi din mrejele lumii sensibile. „Istoria" va coincide la inzi în sens pozitiv cu supremele acte spirituale de revărsare în absolut. Istoria, nu ca facere în condiţii umane şi lumeşti, ci ca desfacere din contingenţe – aceasta este singura dimensiune pe care inzii o aprobă în chip total şi fără reticenţe. Să spus că inzii ar fi într-un fel un popor fără istorie. Greşit spus. Inzii au istorie ca desfacere din lumea concretă, adică o istorie cu semn negativ, cu direcţie contrară istoriei, ce pune accentul pe ceea ce se face în lumea concretă. În afară de această istorie ca „desfacere", inzii mai au fireşte şi o istorie de sens degradat, o „istorie fără voie", adică o istorie de fapte şi creaţii tolerate din cauza slăbiciunii omeneşti şi din pricină că oamenii nu se pot emancipa de sub stapânirea lumii simţurilor. Fapt e că istoriografia nu se bucura la inzi de prea mare simpatie. Faţă de ceea ce ştim despre gândirea filosofică, religioasă sau despre arta indică e nespus de puţin ceea ce istoriografia a ţinut să înregistreze din faptele trecutului. Faptele, creaţiile ca acte şi autorii lor se pierd în general în anonimat. E şi aceasta o consecinţă a istoriei cu semn negativ. Interesant e, de exemplu, că în istoriografia indică nu se găseşte nicio urmă, nici cea mai vagă aluzie la acea grozavă epocă de istorie pozitivă ce a scos lumea din albia sa, adică la epoca, fără comparaţie aproape, a lui Alexandru cel Mare. Şi

doar Alexandru s-a luptat şi cu Porus împărat, prinţ indic. Nimic în cronicile indice, din toate faptele şi din epopeea lui Alexandru, ale lui Alexandru în care noi, europenii, vedem şi admirăm aproape un zeu creator de istorie.

Urmează să spunem câteva cuvinte şi despre istoriografia chineză. La vechii chinezi s-a cultivat mai vârtos o istoriografie cronicărcască. Aceasta dintr-un profund simţământ al tradiţiei. La niciun alt popor creator de mare cultură, tradiţia nu joacă un rol mai hotărât. Chinezul, privind înapoi în timp, e copleşit de sentimentul că se întoarce spre obârşii divine. Părinţii sunt cinstiţi şi iubiţi, dar strămoşii sunt divinizaţi. Istoria apare spiritului chinez ca o acumulare de tradiţii; şi tradiţia însăşi este rezervorul bunurilor pe care le produce istoria. În istorie lucrează şi se manifestă, luminându-se şi umbrindu-se, sensul divin cosmic, adică Dao. Istoria e alcătuită, cu alte cuvinte, din fapte pline de sens, pline de Dao, dar în istorie se întreţes adesea şi fapte care reprezintă contrasensul. Evident, contrasensul nu îmbogăţeşte bunurile istoriei. Istoriografia chineză se va ocupa în consecinţă, în primul rând, de înregistrarea faptelor îmbibate de „sens” şi va trece sub tăcere faptele ce par emanaţii ale contrasensului. Cronicile chineze vor vorbi mai ales despre împăraţii care au menţinut şi au cultivat *pacea*, cu toate bunurile ei, şi nu vor vorbi prea bucuros despre împăraţii care au purtat războaie, nici chiar atunci când aceşti împăraţi au ieşit victorioşi din încercările la care s-au supus sau au fost supuşi.

Cu aceste succinte caracterizări am stabilit câteva puncte de sprijin pentru a vorbi în cele din urmă despre istoriografia la greci şi în lumea modernă.

Cât priveşte istoriografia la greci, avem o cercetare ce a rămas pe atât de necunoscută, pe cât de merituoasă este *şi* în literatura noastră. Vom cita o seamă de observaţii din această lucrare pentru ca să reţinem apoi câteva lucruri esenţiale. „Istoria, spune autorul{2}, a însemnat la început cercetarea – întâmplătoare sau voită –, nu importă în ce domeniu, cu scopul de a aduna ştiri… Apoi cuvântul a ajuns să însemne treptat rezultatul informaţiei căpătate, cunoştinţa însăşi şi în

urmă redactarea în scris a acestei informaţii, povestirea ei până ce a ajuns la accepţiunea de istorie, aşa cum o întâlnim la Herodot, apoi la toţi ceilalţi… Nouă, celor de astăzi, ni se pare ceva de sine înţeles că la baza cercetărilor istorice trebuie să stea cultul adevărului. Am face însă o mare greşeală dacă am atribui şi grecilor acelaşi sentiment. Dragostea de adevăr nu e o trăsătură specifică a caracterului grec. Elenul e gata să sacrifice adevărul frumosului *ui fără mu*ltă şovăire. Şi lucrul e explicabil: prea e înzestrat elenul cu multă fantezie şi prea e iubitor de frumos ca să se socotească legat de adevăr, care e imobil şi de multe ori urât. Însuşirea fanteziei e mobilitatea şi, la un popor de artişti, dorinţa de a înfrumuseţa. Elenii, care aveau o nespus de bogată fantezie, nu s-au putut hotărî să se facă sclavii adevărului. Acesta e de cele mai multe ori trist, şi ei simţeau o imperioasă necesitate să-l schimbe, cu atât mai mult cu cât uriaşul lor amor propriu nu le îngăduia să se prosterneze în faţa zeiţei umilitoate aletheia… *Limba po*porului nu făcea deosebire între eroare şi minciună, şi aceasta din urmă era considerata cu multă complezenţă, dacă nu cu simpatie. La urma urmei, nici nu e un mare merit în a spune adevărul, care nu presupune decât redarea exactă a ceva întâmplat sau văzut de tine, pe câtă vreme se cere ingeniozitate şi putere de creaţie pentru a fabrica o minciună plauzibilă (ar fi zis un grec). Aceasta e atitudinea grecului faţă de adevăr. Şi tocmai pentru că această concepţie a intrat în sângele poporului el e aşa de puţin credul faţă de oameni. Pentru aflarea sau păstrarea adevărului, când crede că are nevoie de el, se vede constrâns să ia garanţii întinse. De aici jurământul. Şi nu numai între oameni faţă de alţi oameni, dar chiar faţă de zei, căci grecii nu se încred prea mult nici în zeu lor, pe care îi silesc să jure când vor să fie crezuţi că-şi vor respecta angajamentele lor… De aceea, nu trebuie să ne aşteptăm ca în redarea sau povestirea celor întâmplate, a adevărului istoric, grecii să fie prea scrupuloşi, căci ei n-au luat nicio obligaţie faţă de el. Îl respectă şi-l utilizează când le convine; astfel îl dau la o parte sau îl transformă aşa de mult, că e tare greu de recunoscut.” Observaţiile acestea cuprind ele

însele câteva constatări şi câ*teva inter*pretări. Vo*m reţine* preţioasele constatări şi vom încerca să îndreptam puţin interpretările care nu ni se par tocmai juste. Fapt e că istoriografii greci, chiar cei mai iubitori de adevăr, ca Herodot, Tucidide, Polibiu, nu respectă faptele ca atare, ci le retuşează cu voie sau fără voie; iar alţi istoriografi propun istoriografiei de-a dreptul invenţia, anecdota, ca şi cum n-ar fi vorba de redarea unor fapte petrecute, ci de o istorie romanţată. Lipsa de respect faţă de faptele petrecute ca atare a putut fireşte să fie interpretată, după cum s-a văzut, ca rezultat al înclinărilor artistice ale po*porului* grec, ca produs al unei prea bogate fantezii de care grecul se lasă răpit în orice împrejurări. Intervin în această interpretare părerile şi am spune criteriile de judecată ale „clasiciştilor", ale filologilor care, ca toţi specialiştii, suferă de unele inevitabile deformaţii profesionale. Cât priveşte fantezia, nu suntem înclinaţi să punem pe orientali mai prejos de greci. Cât priveşte geniul artistic, nu vedem de ce am acorda neapărat grecilor un loc privilegiat şi mult mai presus de al celorlalte popoare: egiptenii, chinezii, inzii, europenii medievali, ai Renaşterii şi-au avut cu toţii geniul artistic. A judeca inferioare aceste popoare în comparaţie cu poporul grec ar însemna a fi în prealabil convertit la criteriile intrinseci ale artei greceşti în care ţii cu orice preţ să vezi un miracol fără pereche. Ceea ce, mai ales în perspectiva unei filosofii a culturii şi a istoriei, rămâne foarte discutabil. Pe urmă ni se pare anevoios şi fără sorţi de reuşită să porneşti la caracterizarea popoarelor de la o psihologie a „facultăţilor" şi să spui: cutare popor are mai multă fantezie, altul mai multă putere de voinţă etc. Sau cutare popor este cu totul excepţional dotat din punct de vedere artistic. În felul acesta se ajunge de obicei la rezultate cam arbitrare; ca să dăm un exemplu: despre evrei unii susţin că n-ar avea niciun strop de fantezie, pentru ca alţi autori să afirme tocmai dimpotrivă, că sunt excepţional înzestraţi tocmai sub acest raport. În cele din urmă, excepţional înzestraţi cu fantezie au fost şi babilonienii şi inzii, evident. Ei au creat acele enorme epopei, care sunt Ghilgameş şi

Mah*abharata.* Dac*ă ni se spune* că istoriografia greacă este o fiică a epopeilor homerice, rămânând deci într-o bună parte operă de fantezie, de ce situaţia istoriografiei şi particularităţile ei devin cu totul altele la babilonieni şi la inzi? încă o dată: avem impresia că nu e procedeul cel mai recomandabil de a încerca o caracterizare a popoarelor şi a culturilor mânecând de la psihologia „facultăţilor". De asemenea, nu e recomandabil, când încercăm să examinăm şi să definim mentalitatea popoarelor sau spiritul unei anume culturi, să pornim la drum cu noţiuni prea condiţionate de perspectivele epocii noastre. De exemplu, e foarte riscant să presupunem că noţiunea de „adevăr" ar avea în condiţii umane, totdeauna, acelaşi sens. Din contră, e foarte indicat să ne întrebăm, chiar dintru început, dacă nu cumva semnificaţia ce se atribuie acestui termen depinde întru câtva de anume condiţii spirituale ale popoarelor şi epocilor. Să facem în privinţa aceasta un mic examen comparativ. E lucru ştiut că inzii înclină să vadă în lumea simţurilor, a faptelor concrete, a individuaţiilor, o lume a „iluziei", deci a neadevărului, a amăgirii. Adevărul îşi are, după concepţiile indice, domeniul dincolo de lumea simţurilor, în principiul divin-impersonal fără de forme. Lumea simţurilor, a concretului, deci şi lumea individuaţiilor istorice, apare inzilor drept ceva foarte degradat. Nu ne putem aştepta de la o asemenea mentalitate să aprecieze în chip deosebit istoria şi nici istoriografia în sensul ce suntem obişnuiţi să-l acordăm noi, europenii, acestor termeni. Pentru a înţelege tendinţele proprii istoriografiei greceşti, va trebui prin urmare să ne întrebăm ce însemna „adevărul" pentru greci, în ce regiuni erau ei dispuşi să-l caute, şi să nu ne dedăm unor speculaţii inoportune, purtaţi de concepţia noastră „empiristă" despre „adevăr". Ceea ce a fost denunţat ca înclinare spre „minciună", ca o particularitate greacă, va apărea într-o nouă lumină, după ce vom fi stabilit mai întâi ce însemna pentru greci „adevărul". Grecii, şi în privinţa aceasta invocăm ca o mărturie peste care nu se poate trece însăşi filosofia lor, grecii nu înţelegeau să caute „adevărul" în lumea simţurilor, a individuaţiei, a concretelor

accidentale, ci în lumea „tipurilor”, a noimelor, a semnificaţiilor de-o anume generalitate. Ca o cale ce ar duce în acea regiune a unui pretins adevăr nealterat este, după filosofii greci, când gândirea prin „concepte”, când intuiţia ideală, iar câtuşi de puţin simţurile. Într-un chip exaltat se manifesta această tendinţă de a lega noţiunea de „adevăr” de regiunea unor esenţe abstracte, dar delimitate, îndeosebi la Parmenide. Cu totul nobilă şi sublima apare această tendinţă la Platon, cel mai grec între toţi grecii. Lumea simţurilor, adevărul simţurilor, devine la aceşti gânditori ceva degradat în *comparaţie c*u adevărul mai înalt al esenţelor, al Ideilor. Chiar şi la Aristotel, care se apropie cu mult interes de lumea simţurilor, adevărul nu este un adevăr pur empiric, ci un adevăr mai adânc, adevărul „formelor tipice” care lucrează înăuntrul lucrurilor ca entelehii. Împrejurarea că în filosofiile care au devenit dominante în spiritul grec adevărul acceptă *o asemenea* semnificaţie nu poate fi socotită ca un simplu accident pentru mentalitatea greacă însăşi. Dacă pentru inzi adevărul este identificat în regiunea foarte abstractă a impersonalului, a anonimului absolut, iar lumea simţurilor ia înfăţişare de simplă iluzie, pentru greci adevărul este identificat cu regiunea tipurilor ideale, a semnificaţiilor delimitate, a formelor, iar lumea simţurilor se degradează nu atât la „iluzie”, cât la rangul de copie imperfectă a tipurilor ideale. La inzi, între adevărul principiului divin-im-personal şi lumea simţurilor nu este nicio asemănare; de aceea lumea simţurilor e „iluzie”. La greci, între adevărul lumii ideale a tipurilor, a formelor, a noimelor şi lumea simţurilor este o asemănare ca de la model perfect la copie nedesăvârşită. Când grecul este pus în faţa unor fapte istorice, a unor înttm-plări, el, potrivit concepţiei sale despre „adevăr”, va căuta să ridice aceste fapte, aceste întâmplări, la nivelul unor semnificaţii tipic-ideale. Toate golurile şi inevitabilele scăderi ale întâmplărilor istorice vor fi umplute şi retuşate, ca întâmplările să dobândească o semnificaţie tipică. Anecdota*, lege*nda vor pătrunde deci în golurile şi-n lipsurile inerente întâmplărilor istorice. Istoriograful grec povesteşte, de

exemplu, scena unei întâlniri între delegaţii a două popoare care se găsesc în război unul cu celălalt. Conversaţia ce are loc între delegaţi nu e reprodusă întocmai, ci istoriograful o înlocuieşte cu discursuri care ar fi putut să fie ţinute în alte împrejurări cu scopul de a da întâlnirii o demnitate specială într-o lume de semnificaţii mai generale. Se va întâmpla deci ca un alt istoriograf să ia de la întâiul discursurile în chestiune şi să le atribuie altor persoane în alte împrejurări. Nu faptul că ar fi avut mai multă fantezie îndrumă, cu alte cuvinte, pe greci spre o asemenea, să-i zicem, „mincinoasă" istoriografie, ci însăşi concepţia lor despre „adevăr", care adevăr, potrivit stilului spiritu*lui grec*, nu trebuie căutat în ceea ce se întâmpla în lumea individualilor concrete, ci într-o lume ideală, a tipurilor şi semnificaţiilor de oareşicare generalitate. Istoriografii greci „mint", fiindcă tind spre adevăruri tipic-ideale. În acest sens a spus şi Aristotel că „poezia este mai adevărată decât istoria". Istoriografia ar fi, după concepţia greacă, cu atât mai adevărată cu cât se apropie mai mult de poezie. Fireşte, şi „poezia" greacă e dominată de acelaşi apetit spre idee, tip, semnificaţie ideală; poezia greacă nu este la fel cu orice altă poezie proprie altor popoare. Dacă vrem să înţelegem afirmaţia lui Aristotel că poezia este mai adevărată decât istoria, e necesar să ne referim exclusiv la poezia aşa cum o înţelegeau grecii, ca expresie a unei lumi de semnificaţii tipic-ideale. De unde urmează că explicaţia ultimă a modului cum grecii voiau scrisa istoria o bănuim nu atât într-un belşug de fantezie, cât în acele secrete şi adinei tendinţe de stil care îndrumă fantezia creatoare a grecilor în primul rând spre lumea adevărului mai înalt al tipurilor, al Ideilor, al semnificaţiilor de o oareşicare generalitate. O asemenea istoriografie putea fireşte să joace şi un mare rol educativ, căci ea era eminamente o subliniere a faptelor exemplar mărite *şi retuşate.*

Adăugăm câteva cuvinte şi despre istoriografia europeană, medievală şi modernă pe care urmează să le privim neîndoielnic ca moduri aparte. Vom da o formulare sumară, deoarece problematica istoriografiei europene ne va preocupa

în celelalte capitole ale acestui studiu şi sub alte raporturi. Metafizica creştină, aşa cum ea s-a cristalizat în doctrina ecleziei, ne transpune desigur cu totul în altă lumedecât era lumea greacă sau lumea egipteană, indică, chineză. Metafizica creştină vede viaţa istorică în perspectiva unei treceri spre altceva mai esenţial, ca o pregătire în vederea unei lumi de dincolo. Istoria, care după concepţia creştina a fost la un moment dat despicată de întruparea în vremelnicie a Logosului transcendent, dobândeşte o axă centrală prin momentul cristologic şi un termen în Judecata din urmă. În această perspectivă, viaţa istorica în totalitatea ei înseamnă cădere în păcat, salvare şi mers spre Judecata de apoi. Faptele concrete din lumea aceasta, ale fiecărui individ, obţin un accent foarte grav, căci cu aceste fapte individul se va prezenta odată la Judecată. Individuaţia şi actele sale contează deci ca *atare* în planul succesiunilor istorice şi în perspectiva cosmică finală. O istoriografie ce ia fiinţă într-un asemenea climat metafizic nu mai poate să desconsidere individuaţia, actele, creaţia, evenimentul istoric ca produs al libertăţii insului, ca şi cum acestea ar fi o simpli iluzie. Nu. Căci ele sunt puse la cântar de altcineva, cu toată fiinţa lor şi în toată grava lor realitate unică şi fără posibilitatea escamotării. Într-o asemenea istoriografie nu se mai urmăreşte idealizarea faptului istoric după norme tipice, căci faptul istoric, în toată puterea sa concretă, este un fapt de *răspundere individuală* în faţa unei judecăţi divine. Climatul metafizic creştin atrage după sine o istoriografie care ia în serios chiar faptul istoric în plenitudinea sa concreta şi individuală. Această situaţie se menţine în esenţă şi în lumea modernă europeana, chiar după ce perspectivele creştine cad întru câtva în desuetudine. Un anume realism care înclină spre aprecierea şi exaltarea individualului se păstrează sub felurite chipuri, când mai accentuat, când mai atenuat, în toată istoriografia modernă. Istoriografia modernă îndură totuşi o diversificare potrivit unor concepţii sau ideologii de baza foarte felurite asupra cărora nu găsim necesar să ne extindem.

FENOMENUL ISTORIC

Să procedăm la delimitarea fenomenului istoric faţă de alte fenomene. În ce consistă istoricitatea unui fenomen? Ce aspecte şi particularităţi specifice revin fenomenului istoric spre deosebire de altele? S-a afirmat adesea că istoricitatea ar fi o dimensiune a tuturor fenomenelor naturale care se petrec în spaţiu şi în timp, inclusiv, fireşte, a fenomenelor psihospirituale. Istoricitatea în această accepţie foarte generală şi foarte diluată a fost confundată cu existenţa ca o verigă într-o înlănţuire temporală oareşicare. Orice fenomen concret, fie fizic, fie biologic, fie psihologic, petrecându-se în timp, fiind un fapt care „devine", ar îngădui, după unii teoreticieni, să fie privit în perspectivă *istorică*. Într-o asemenea accepţie foarte largă s-ar putea vorbi, de exemplu, despre „istoria" soarelui şi a pământului de la nebuloasa primară şi până astăzi. În contextul unor atare consideraţii, s-a făcut şi observaţia că toate fenomenele, de la cele materiale până la cele sufleteşti, ar fi fapte „singulare", totdeauna *individualizate* şi *ireversibile*. Tempoialitatea şi singularitatea, individuală şi ireversibilă, au fost prefăcute în atribute esenţiale ale fenomenului istoric. Sunt câţiva faimoşi gânditori după opinia cărora „istoricitatea" consistă în înscrierea în timp a unor fenomene unice în felul lor şi fără putinţa unei repetări întocmai. Teoreticienii care au adoptat acest fel de a vedea vorbind despre „istoria" faptelor şi isprăvilor *omeneşti* nu fac decât să izoleze în chip arbitrar un domeniu, o zonă, într-o arie vastă cât lumea. În loc de a diferenţia „istoria" şi „natura" în chip calitativ şi structural, ei taie doar un sector în cadrul naturii, în chip arbitrar şi fără de vreo justificare logică. Din parte-ne, credem că istoricitatea e un atribut pe care urmează să-l rezervăm unor fenomene umane de o structură cu totul specială – aceasta în acord chiar cu practica istoriografică. Să anticipam puţin, ca să ne putem mişca. Istoricitatea o privim ca o dimensiune specific *umană*, şi ea îşi are *structurile* ei care, deşi „devin" în timp, nu pot fi confundate cu orice „devenire".

Când e vorba despre simple deveniri ale fenomenelor naturale, fie fizice, fie biologice, fie psihologice, ar fi bine deci să recurgem la alte denumiri. Pentru devenirea sistemului planetar, aşa cum ca a avut loc o singura dată în univers, a fi mai indicat fără îndoială termenul de „evoluţie", ca şi în cazul când se vorbeşte despre „devenirea" cutărei specii animale, de exemplu a calului (din faza când avea cinci copite la fiecare picior şi mărimea unei vulpi – până astăzi). Dar chiar când studiem devenirea unui individ uman oarecare, o devenire în sine incomparabilă ţi ireversibilă, această devenire poate fi uneori obiectul unei „biografii", fără ca prin aceasta devenirea individului să obţină demnitatea unei deveniri „*istorice*". Dacă istoriografii şi-au făcut o meserie – ştiinţifică foarte adesea şi nu străină de o străduinţa spre profunzime – din considerarea fenomenelor istorice, aceasta ni se pare că are cel puţin înţelesul că istoricitatea isprăvilor umane e mai mult sau chiar cu totul altceva decât devenirile naturii sau ale simplei biografii psihologice.

Spuneam că fenomenul istoric a fost văzut de unii teoreticieni ca fenomen temporal individualizat şi ireversibil sau, altfel spus, ca fenomen temporal ce nu se repetă. Lucrurile nu sunt totuşi atât de simple. Dacă individualizarea şi ireversibilitatea ar contribui în chip decisiv la istoricitatea unui fenomen, ar trebui să credem, şi nu numai în glumă, că cele mai „istorice" fenomene ar fi apariţiile „monstruoase". Să presupunem că undeva în Tibet o femeie ar naşte zece gemeni; întâmplarea ar fi fără îndoială un fenomen cu adevărat unic, fără pereche pe întreaga noastră planetă, dar ni se va concede că aceasta incomparabilă unicitate nu ar învesti acest „fapt divers" cu epitetul istoricităţii. Pe de altă parte, avem impresia că există uneori fenomene „istorice" cu adevărat, care se caracterizează tocmai prin aceea că ele nici măcar nu *vor* să fie *unice* şi *ireversibile* în felul cum se configurează. În istoria creştinismului bunăoară, s-au produs unele fenomene pe linia imitaţiei lui Hristos". Cutare sfânt a ţinut să realizeze, pe cât cu putinţa, încă o dată viaţa lui Isus. Alexandru cel Mare ţinea în anume împrejurări să-l „repete" pe Ahie. Iar Alpii au fost

trecuţi de atâţia conducători de oaste cu conştiinţa lucidă a „repetiţiei”, a unei repetiţii care, *ea*, ar fi în stare să confere faptei o demnitate istorică. Se înregistrează aşadar fenomene de natură „istorică” ce s-au declarat chiar în chip conştient pe temeiul unei tendinţe spre „repetiţie”.

Vom preciza deci deocamdată că fenomenele „istorice” au loc totdeauna în chip *concret*, undeva şi cândva, *hic et nunc* (în spaţiu şi în timp), dar aceasta nu înseamnă că ele sunt absolut ireversibile sub toate aspectele. În domeniul fenomenelor istorice se constată, cu alte cuvinte, grade de individualizare şi de ireversibilitate. Istoricitatea nu consistă neapărat în „individualizare” şi „ireversibilitate”. Există istorie ce se realizează într-o explozie de individualizări (când există o tendinţă precisă în acest sens), dar există şi istorie în cursul căreia se manifestă o tendinţă spre repetiţie.

Ni se va îngădui aşadar să afirmăm că teoreticieni ca Windelband, Rickert, Xenopol par a se fi ambalat într-un fel cam excesiv de aspectul individualizat, ireversibil şi imprevizibil, de vreme ce ei introduc acest aspect în chiar „esenţa” istoricităţii. Potrivit observaţiei de mai înainte cu privire la o istorie care se manifesta în individualizări şi altă istorie al cărei geniu ascuns pare să consiste tocmai în tendinţa spre repetiţie, noi nu suntem dispuşi să recunoaştem decât grade de previzibilitate sau imprevizibilitate. De obicei, când o anume tendinţă îşi face apariţia în istorie, ea se accentuează spre un maximum: cel ce întrezăreşte această tendinţă poate întru câtva să şi prevadă anume fenomene istorice care se vor desena pe linia tendinţei întrevăzute. De exemplu, deodată cu romantismul apare în spiritul european o tendinţă spre dizolvarea formelor clasice şi a anumitor norme de măsură şi echilibru. Dat fiind că aceste tendinţe căutau să se accentueze, cineva care ar fi avut perspicacitatea necesara ar fi putut să prevadă că procesul va duce în cele din urmă, în timp de decenii, la stări de disoluţie şi totală anarhie (de exemplu la dadaism). Sunt, după părerea noastră, posibile felurite tipuri de fapte şi fenomene istorice. Repetiţia sau nonrepetiţia nu ţin în chip necesar de *esenţa* fenomenului

istoric şi nu constituie elemente de definiţie a acestuia. Ambele aspecte sunt cu putinţă ca aspecte secundare, datorită cărora istoria se prezintă sub forme atât de variate, chiar ca „tipuri" de istorie. Admitem însă că fenomenul istoric este un fapt singular care se petrece aici şi acum, dar el e *numeric* singular adică pur şi simplu *concret*, şi nu posedă în chip inevitabil o configuraţie ireversibilă absolut individualizată. Câteodată s-ar putea ca fenomenul să aibă aspecte care amintesc alte fenomene istorice; în măsura acestor amintiri, s-ar putea deci ca fenomenul istoric să însemne o *repetiţie*. Cu toate aceste consideraţii, n-am făcut însă decât să curăţim terenul în vederea unei definiţii mai adecvate a fenomenului istoric. Până la definiţie mai este oareşicare distanţă. Deocamdată suntem numai la periferie.

S-a mai emis şi o altă părere, adoptată de o seamă de gânditori, că „istorice" ar fi numai acele fenomene care au o „însemnătate", care sunt obiectivări ale unor „valori" sau care au o raportare la valori (*eine Wertbezogenbeit*, cum zice Rickert). Nici această definiţie nu corespunde însă întocmai faptelor istorice şi nici practicii istoriografice de care oricum se cuvinte să se ţină seamă. Definiţia propusă cere noi precizări şi oarecare amendări. Viaţa pur *psihologică a* unui individ uman bunăoară este plină de referinţe axiologice; ea se leagă de „valori", dar atare momente psihologice nu au totdeauna şi o „demnitate" *istorică*. Iată un moment psihologic care, deşi legat de o „valoare", nu devine totuşi prin aceasta un moment de demnitate *istorică*. Un admirabil peisaj natural, de exemplu o privelişte carpatină, poate să stârnească într-un individ oarecare o stare intensă de extaziere ce-şi găseşte expresia într-o apreciere estetică. Nu prea înţelegem totuşi cum ar deveni acest moment psihologic-spiritual în sine şi prin sine un moment „istoric". Un asemenea moment poate deveni „istoric" numai cu condiţia că în contextul său apar şi alte momente cu totul aparte. Momentul psihologic datorită căruia un poet român scrie o poezie de substanţă sublimată, o poezie pentru care peisajul carpatin a servit drept material ocazional de transfigurare artistic-creatoare, poate fi un

moment „istoric”. Cu aceasta ne-am apropiat realmente, deşi numai printr-o exemplificare, de linia „istorică”. Dilthey umbla prin împrejurimi când susţinea că numai „*obiectivarea*” unor „trăiri” merită în adevăr epitetul de „fenomen istoric”. Marele filosof german îşi întemeia concepţia despre istorie pe conceptul de „trăire” (*Erlebnis*) şi „obiectivare”. Precizările lui Dilthey au avut darul să satisfacă exigenţele teoretice mai ales ale unor istoriografi cu experienţă asupra materialului viu. Vom vedea însă că nici concepţia lui Dilthey nu defineşte şi nu delimitează suficient „istoricitatea”. În adevăr, poezia poetului carpatin ar putea până la un punct să fie „obiectivare” a unor „trăiri”. Totuşi, această definiţie nu spune prea mult şi nu istoveşte aspectele esenţiale ale poeziei ca produs al unui act creator de caracter istoric. Definiţia nu oferă un criteriu al istoricităţii sau al „demnităţii” istorice. De ce nu? Fiindcă şi simpla expunere în grai a unei stări sufleteşti în faţa peisajului este „obiectivare” a unor „trăiri”, tot aşa ar putea să însemne o obiectivare a unor trăiri şi hotărârea excursionistului de a-şi înălţa acasă la el o panoramă fotografică, reproducând aidoma peisajul ce l-a impresionat. Totuşi, atare obiectivări ale unor trăiri rămân neutre din punct de vedere „istoric”. Simpla „obiectivare” a unor „trăiri” nu poate fi socotită ca un criteriu al istoricităţii, căci în cazul acesta n-am putea să facem nicio deosebire între fenomenul istoric şi fenomenul pur psihologic-spiritual sau restrâns biografic. Şi într-adevăr, Dilthey nici nu prea face o distincţie. De aici apoi viciile „psihologiste” ale concepţiei sale despre istorie, pe de o parte, şi, pe de altă parte, viciile „istoriciste” ale concepţiei sale despre viaţa psihologică-spirituală. Dilthey va susţine în consecinţă că psihologia este baza ştiinţelor istorice cum matematica este baza ştiinţelor exacte ale naturii, dar acelaşi Dilthey va susţine că psihologia unui individ nu se va putea face decât în mediu istoric. Prin această confundare şi osmoză între psihologie şi istorie, Dilthey îşi anulează posibilitatea de a intra în ţara ce i s-a făgăduit şi pe care a văzut-o numai de la distanţă, fără de a-i putea desemna contururile şi configuraţia. La Dilthey, psihologia şi istoria sunt vase comunicante. Noi ne vom

strădui să facem o distincţie teoretică.

Una din tezele fundamentale ale filosofiei noastre este aceea cu privire la cele două moduri de „a exista" ale omului. Este vorba mai întâi despre existenţa omului în orizontul lumii date şi în vederea conservării sale (modul I) şi este, în al doilea rând, vorba despre existenţa omului în orizontul misterului şi în vederea revelării acestuia (modul II). Avem aici o cheie care ne deschide drumul şi spre conceptul istoricităţii. Cele două moduri ontologice, ireductibile unul la altul chiar dacă ele „comunica", se disting între altele şi prin aceea că pentru fiecare mod omul este – în chip structural – altfel echipat. Pentru a ne înlesni accesul la o definiţie a „istoricităţii", e necesar să pornim de la atare analize antropologice. Cu distincţia ce-o operăm între cele două moduri de a exista ale omului, nu facem decât să descriem situaţia de fapt. Sunt fenomene psihologice-spirituale care au loc în cadrul existenţei de modul I şi sunt fenomene de creaţie culturală, de producţie civilizatorie, de organizare socială, care au loc în cadrul existenţei de modul II. Aici, în situarea structurală a fenomenelor ce au loc în cadrul existenţei de modul II, trebuie să căutăm *nucleul* conceptului de „istoricitate". Or, fenomenele care au loc în cadrul modului II se caracterizează, toate, fără deosebire, prin aceea că au o înfăţişare *stilistică*. Vom afirma în consecinţă că printre fenomenele concrete numeric singulare sunt „istorice" numai acelea care poartă amprentele unui „*stil*". Prin pecetea aceasta *stilistică* a lor, fenomenele do-bândesc o specială demnitate şi semnificaţie. Dar stilul se datorează unor factori de natura adâncă ce fac parte din structura fiinţei umane, şi anume factorilor pe care îi numim categorii abisale cu vatra de emanaţie în inconştientul spiritului uman. Categoriile stilistice (abisale), înţelese în starea lor genuină, nu ca nişte concepte, ci ca nişte funcţii modelatoare, sunt cu totul altfel structurate decât categoriile conştiinţei. Categoriile stilistice se imprima bunăoară tututot plăsmuirilor de cultură. Un fenomen al naturii, fie fizic, fie biologic, fie psihospiritual în sens restrâns, nu poartă niciodată amprentele sau stigmatele unui stil câtă

vreme *fenomenele istorice* se caracterizează eminamente prin aceste stigmate sau faţete stilistice. La constituirea şi distingerea fenomenului istoric contribuie aşadar în chip decisiv, în chip *sine qua non*, aceste categorii stilistice care nu joacă niciun rol în constituirea şi caracterizarea fenomenelor naturale, aşa cum ele ne sunt date. Aspectele stilistice devin aşadar semnalmentele după care deosebim fenomenul istoric de orice alt fenomen. Istoriografia are drept obiect orice fenomen cronospaţial singular din punct de vedere numeric, concret şi de structuri sau aspecte stilistice; dar de obiectul istoriografiei ţin şi toţi factorii şi toate momentele care stau într-un context cu ivirea, durarea şi dispariţia fenomenului ce poartă o pecete stilistică. *Istoricitatea este aşadar existenţa temporala* (apariţie, durată, dispariţie) *a unui fenomen concret de înfăţişare stilistică*. Cu aceasta am afirmat *eo ipso* că istoricitatea este o dimensiune a unor fenomene ce apar în legătură numai cu viaţa umană. Căci numai fiinţa umană, spre deosebire de toate celelalte fiinţe, este înzestrată cu funcţii modelatoare de natură stilistică. Omul deplin, adică acela care nu există numai în orizontul lumii date, ci şi în orizontul misterului (pentru revelare) şi este structural echipat cu categorii stilistice, omul deplin este prin definiţie *fiinţa istorică*. Noţiunea de „fiinţă istorică” şi aceea de „om deplin” sunt echivalente, sinonime. Istoria începe, cu alte cuvinte, în momentul în care se declară „omul deplin”. Înainte de aceasta, există omul ca fiinţă neîmplinită, omul care palpită în orizontul lumii date şi care se deosebeşte numai gradual de fiinţele animale. Omul ca fiinţa istorică reprezintă un salt sau o mutaţie atât calitativa cât şi de complexitate faţă de omul care trăieşte numai în orizontul lumii date ca atare. Ni se va reproşa poate că delimitarea aceasta, prin care încer-cuim fenomenele istorice şi conceptul de istoricitate, depinde prea mult de o teorie cu totul aparte cu privire la structurile fiinţei umane. N-am vrea să fim învinuiţi de un dogmatism pe care niciodată nu l-am profesat. Teoria reprezintă pentru noi, cel puţin în cazul acesta, doar o seamă de puncte de reper, de directive de orientare. Să încercăm deci *să despoiem* pe cât

posibil aceasta tentativă de a defini istoria de aparatura ce ar părea prea teoretică. Chiar de tot fără consideraţii *teoretice* nu se va putea totuşi ajunge la o delimitare filosofică a fenomenelor istorice şi a conceptului de istoncitate. Cei ce au urmărit numeroasele studii de filosofia culturii ce am publicat au remarcat desigur că ne-am străduit adesea să familiarizăm cititorii cu o seamă de fenomene care se caracterizează prin aspecte sau particularităţi stilistice. Am procedat de obicei aşa că prezentam fenomenul: o operă de artă, o viziune metafizică, un mit, o plăsmuire teoretică din domeniul istoriei ştiinţelor, o anume stare religioasă şi aşa mai departe. Pe urmă căutam să punem în relief trăsăturile de stil ale fenomenului prezentat. Ne învârtim în jurul unor particularităţi până când ni se pare că le surprindem esenţa pe care apoi încercăm s-o cuprindem în grai, să o formulăm. De obicei nu ne domolim pasiunea până când nu izbutim să fixăm aspectele. Este un fapt că există fenomene susceptibile de a fi examinate sub unghi stilistic. A constata un fenomen de aspecte stilistice nu înseamnă a face „teorie", ci înseamnă a constata un fapt. E adevărat că aflarea aspectelor stilistice ale unui fenomen, mai ales când acest fenomen nu este concret-plastic, vizibil cu ochii, este un lucru destul de dificil. A vedea, a surprinde şi pe urmă a formula aspectele stilistice implică o sensibilitate particulară, o putere analitică şi de intuiţie sintetică îndelung puse în exerciţiu. Dar pentru cei ce posedă acest organ, fenomenele de aspecte stilistice devin „fapte" *care se constată*. Or, pentru delimitarea şi definirea istoricităţii e tocmai suficient acest lucru, adică constatarea, în cadrul existenţei cosmice în general, a unor fenomene care se caracterizează, distingându-se de toate celelalte, prin particularităţi stilistice. În momentul când constatăm existenţa unui mare ansamblu de fenomene stilistice în cadrul cosmic, avem un esenţial punct de sprijin *obiectiv* pentru un examen diferenţial în vederea definirii istoriei şi a istoricităţii. S-a afirmat, după cum am arătat, că „istoric" ar fi orice fenomen, nu numai din cadrul vieţii umane, cât şi din cel al naturii, întrucât e privit sub unghiul temporalităţii, al devenirii, al

duratei în timp. Neapărat că dimensiunea temporalităţii intră în definiţia istoricităţii, colaborând la constituirea conceptului de istoricitate. Dar am văzut că prin temporalitate şi numai prin aceasta nu putem ajunge deloc să constituim acea „istorie" de o semnificaţie complexă cu care se ocupă istoriografii umanităţii. Dacă am rămâne la o definiţie în funcţie exclusivă de „temporalitate", atunci „istoric" devine *orice* fenomen. Deosebirea dintre fenomenul istoric şi un fenomen natural s-ar reduce la o simplă deosebire de perspectivă. Situaţia se schimbă însă cu totul din momentul când descoperim un ansamblu întreg de fenomene în cadrul cosmic, care în chip *obiectiv* se disting prin particulatăţi *stilistice* ce nu revin celorlalte fenomene. Avem impresia că, în general, practica istoriografică coincide tocmai cu o delimitare şi definiţie a istoriei în acest sens: fără temporalitate nu este istorie, dar nici istoriografia ce se referă la fenomene care n-au nimic de-a face cu *stilul* nu-şi merită numele. În legătură cu aspectele stilistice care sunt menite să izoleze în aria cosmică zona fenomenelor istorice în sensul deplin al cuvântului „istorie", se pot face desigur şi consideraţii *teoretice*. Să reducem însă „teoria" stilului la un minim, pentru a nu altera prin eventuale ficţiuni *faptele stilistice* ca atare. Aspectele stilistice ale unui fenomen se pot reduce la o seamă de particularităţi, independente una de cealaltă, dar oarecum convergente. Explicând fenomenul stilistic prin „funcţii modelatoare", specifice, ale spiritului uman, înseamnă desigur a face deja o „teorie". Da, aşa este. Pentru necesităţi de moment, se impune deci să reducem toată aparatura „teoretică" la un *minim*. Operaţia s-ar putea face în felul următor: orice aspect stilistic, ireductibil ca atare, îl putem atribui unui factor special pe care-l numim „determinantă stilistică". Cum fenomenul stilistic are o sumă întreagă de aspecte stilistice ireductibile, putem face afirmaţia că fenomenul este impregnat de influenţa unui număr de determinante stilistice. Dacă imaginăm aceste determinante ca nişte linii de forţă care îşi exercita înrâurirea asupra unui fenomen pe cale de a se produce, ne este îngăduit să vorbim,

cel puţin simbolic, despre un „câmp stilistic” străbătut de o seamă de linii de forţă. Vorbim despre un „câmp stilistic” cum se vorbeşte despre un câmp magnetic, un câmp gravitaţional, în fizică.

Un fenomen de aspecte stilistice îl închipuim ca având loc într-un „câmp stilistic” străbătut de liniile unor determinante. Am ţinut cu aceasta să reducem la un minim consideraţiile teoretice în legătură cu explicaţia de care ar fi susceptibil fenomenul stilistic. Uzând de aceste mijloace, putem să încercăm o definire foarte concisă a fenomenului istoric spre deosebire de alte fenomene. Desigur că istoriografia priveşte obiectul luat în cercetare eminamente în perspectivă „temporală”, adică sub unghiul devenirii şi al duratei sale. Rămăsese însă să stabilim ce anume obiecte sau fenomene cad de drept în obiectivul istoriografiei potrivit practicii istoriografice, adică ce merită în adevăr să fie socotit ca „fenomen istoric”. Răspunsul nostru este acesta: numai un fenomen care se produce într-un câmp stilistic şi care poartă deci amprentele determinantelor particulare ale unui câmp stilistic merită să fie obiect al istoriografiei. Dar amprentele stilistice sunt hotarâtoare numai când e vorba ca istoriograful să distingă obiectul său de alte fenomene. Istoriograful are însă numai chemarea de a arăta devenirea, condiţiile devenirii şi ale duratei sau ale dizolvării unui fenomen ce se produce într-un câmp stilistic. Istoriograful nu este obligat să analizeze şi să expună chiar aspectele *stilistice* ale fenomenului. El o poate face, dar nu e *obligat* la aceasta. Dacă o face, cu atât mai bine. Împrejurarea că fenomenul poartă stigmatele unui stil rămâne însă pentru istoriograf totuşi numai un *simplu entenu de selecţie, de delimitare, de alegere a obiectului* ce urmează să devină pentru istoriograf obiect de cercetare în perspectiva „*temporalităţii*” sale.

Să discutăm acum, în lumina celor stabilite, câteva păreri despre fenomenul istoric, puse în circulaţie de unii gânditori de mare prestigiu. Unele dintre aceste păreri le-am amintit prin tangenţă mai sus. Dar de-abia de pe poziţia la care am ajuns obţinem unghiul necesar unei dezbateri ce ar putea să

ducă la concluzii mai valabile. Am arătat bunăoară că Dilthey, încercând o definiţie a istoricităţii în sens uman, afirmă că istoricii tatca este atributul *obiectivăruor unor trăiri* (*Erlebnisse*). Ne-am permis să opinăm că această definiţie nu încorporează diferenţa specifică, adică tocmai particularitatea ce izolează şi delimitează „istoricitatea". Cert, o obiectivare a unor „trăiri" poale deveni *istorică,* dar nu devine, în chip necesar, numai prin aceea că este o obiectivare a unor trăiri. Există pe urmă unele fapte de natura „istorică" pe care anevoie le-am putea socoti ca „obiectivare" a unor trăiri. Iată bunăoară un caz când obiectivarea unei trăiri poate deveni „istorică". De exemplu, obiectivarea unei trăiri în faţa unui peisaj natural, din partea unui poet, într-o „poezie". Poezia, ca produs şi creaţie, ca şi împrejurările actului creator pot să fie obiect istoriografie, adică „istorie". Dar simpla transpunere în grai ocazional a unei trăiri în faţa aceluiaşi peisaj din partea unui Oarecine, excursionist, deşi înseamnă o „obiectivare", nu are totuşi caracterul istoricităţii. Pentru ca obiectivarea unor trăiri să obţină *demnitate „istorică*", e necesar ca obiectivarea să aibă loc într-un câmp stilistic, adică să poarte amprentele unui stil. Precizările noastre în legătură cu „câmpurile stilistice" permit prin urmare să completăm într-un punct *decisiv* definiţia lui Dilthey. Definiţia lui Dilthey avea evident, cel puţin pentru *unele* fapte istorice, nevoie de această completare. Ţinem însă să adăugăm numai-decât că alte fapte „istorice" refuză totuşi să fie caracterizate ca „obiectivări ale unor trăiri". Când cineva inventează o unealtă în luptă cu natura sau cu semenii, de exemplu o armă, acest act poate fi fără îndoială însoţit de fel şi fel de „trăiri" ce se petrec în sufletul inventatorului; nu s-ar putea spune totuşi că *unealta* înseamnă o „obiectivare" a unor „trăiri", în sensul în care o poezie este obiectivarea unor trăiri. În cazul „invenţiilor", trăirile apar în contextul actului creator, trăirile se întreţes cu actul creator, dar actul creator nu este o expresie, o obiectivare a acestor trăiri. „Trăirile" şi „produsul" nu-şi corespund în chip secret ca în cazul unei poezii, ca fapt sufletesc-spiritual şi de expresie. Trăirile inventatorului nu sunt însoţite de intenţia de a se exprima, de

a se „obiectiva” în obiectul pe care-l născoceşte inventatorul. Totuşi, şi invenţia aceasta poate dobândi o demnitate *istorică*. Deşi „invenţiile tehnice” nu sunt, ca intenţie, obiectivări ale unor „trăiri”, ele pot fi socotite totuşi ca fapte istorice. Pentru atare fapte „istorice”, definiţia lui Dilthey rămâne exclusă. Vom vedea însă că invenţiile tehnice ale omenirii încap foarte bine în definiţia pe care am încercat să o schiţăm: invenţiile tehnice ale omenirii sunt fapte care apar într-un câmp stilistic; în măsură în care ele poartă stigmatele unui stil, ele trebuie considerate ca fapte istorice. Încălţămintea pe care o purta omul medieval, atunci şi atunci, avea un aspect „gotic” ca şi catedralele în care el se închina. Puşca cu care lupta soldatul lui Ludovic al XIV-lea avea o înfăţişare „barocă” la fel cu peruca regelui, la fel cu palatul în care acesta îşi semna decretele. Vedem din acestea, aşadar, că definiţia cu care Dilthey încearcă să cuprindă istoricitatea în sens uman, ca „obiectivare a unor trăiri”, este pe de o parte prea îngustă, pe de alta prea largă. Prea îngustă este aceasta definiţie, întrucât ea nu ţine seama de toate acele fapte incontestabil *istorice* care nu sunt „obiectivări intenţionate ale unor trăiri”, precum invenţiile tehnicii şi în general produsele civilizaţiei materiale. Prea largă este definiţia lui Dilthey întrucât, pe de altă parte, nu orice „obiectivare a unor trăiri” poate fi socotită ca fiind de natură „istorică” (de exemplu cazul încântării orale a lui Oarecine în faţa unui peisaj al naturii). Prin definiţia ce o propunem, definiţie care delimitează fenomenul istoric prin amprente stilistice, ni se dă posibilitatea fertilă de a ocoli neajunsurile definiţiei lui Dilthey.

Trecem acum la o altă chestiune pe care o considerăm printre cele mai dificile ale filosofiei istoriei. Practica istoriografică dovedeşte că în considerarea fenomenelor istorice intervin cel mai adesea, într-un fel sau altul, acte de apreciere a faptelor în lumina unor *valori*. Istoriograful *alege* printre faptele omenirii numai unele, şi el ţine să ne vorbească numai despre acestea, ba cel mai adesea istoriograful ia atitudini şi face judecăţi de apreciere a faptelor în lumina unor „valori” la care el aderă cu tot spiritul şi sufletul său.

Cutare istoriograf apreciază de exemplu, în chip foarte pozitiv, unele fapte de o deosebită cruzime ale lui Carol cel Mare. Se ştie că împăratul a încercat, prin acţiuni susţinute, prin masuri drastice şi sistematice, exterminarea seminţiei saxone care voia să-şi apere cu orice preţ şi prin multiple răscoale păgânismul faţă de tentativele de încreştinare impuse de toată politica de stat. Cutare istoriograf, convins de supremele valori spirituale ale creştinismului, priveşte aceste fapte cu o reţinuta satisfacţie şi le aprobă. Pentru ca alţi istoriografi, de o orientare simpatizând cu păgânis-mul, să dezaprobe în termenii cei mai severi aceste fapte ale lui Carol cel Mare. Ţin oare aceste atitudini de apreciere, de la caz la caz, în chip inevitabil de natura istoriografiei? Există gândi-tori care opinează că o istoriografie care nu ia atitudini de „apreciere" în faţa faptelor prezentate ar fi o istoriografie fără viaţă, anemică, fără importanţă. Alţii susţin că atitudinile de apreciere ţin, ce-i drept, de practica istoriografiei, dar că ele sunt evitabile. Cei ce doresc o istoriografie de natura „ştiinţifică" ar dori, evident, ca atitudinile de apreciere a faptelor istorice în lumina unor „valori" să fie ocolite. Dar chiar filosofi foarte „ştiinţifici", ca Rickert, susţin că noţiunea de „valoare" nu poate fi cu totul eliminată din istoriografie. Rickert e de părere că în *constituirea fenomenului istoric* (în sens restrâns, de „istorie umană") intervine într-un fel factorul „valoare", în ce sens? Rickert pretinde că în producerea unui fenomen istoric lucrează totdeauna tendinţe umane conduse de anume „valori". Omul care înfăptuieşte fapte istorice este el însuşi călăuzit de anume „valori". Istoriograful va trebui să ţină seama de această situaţie, căci fenomenul istoric are prin natură şi condiţiile sale o referinţă la anume valori (*cine Wertbezogenheit*). Aceste referinţe la valoare se pot însă, după părerea lui Rickert, constata ca fapte, de unde urmează că istoriografului nu i se cere să ia el însuşi o atitudine de apreciere a faptelor. Când istoriograful însuşi ia asemenea atitudini, el depăşeşte sfera „ştiinţei". Precizările lui Rickert sunt fără îndoială merituoase şi ele înregistrează un pas înainte faţă de simpla practică istoriografică; şi tot aşa şi faţă

de tezele unor istoriologi care aspiră spre o istoriografie faptică pur şi simplu sau care justifică atitudinile de apreciere în lumina unor valori, în cadrul istoriografiei, „valoarea" intră, după concepţia lui Ricken, ca „referinţă la o valoare" în constituirea ca atare a fenomenului istoric, deci ca un „fapt" ce ar putea să fie „constatat", fără a jigni spiritul ştiinţific. Rămâne să vedem dacă aceasta *Wertbezogenbcit* este o trăsătură *sine qua non* a faptelor istorice. Teza noastră despre particularitatea stilistică a fenomenului istorice ne îngăduie o dezbatere a chestiunii în cadru precis. Din punctul nostru de vedere, găsim că felul rickertian de a vedea fenomenul istoric constitutiv ca referinţa axiologică (*Wertbezogenheit*) este viciat mai întâi de o concepţie prea imprecisă despre „valori". Sunt „valori" şi „valori". Există anume valori biologice, sau chiar spirituale care, chiar obiectivate fiind, ni se par lipsite de demnitate istorică. De pildă, trăirea sufletească-spirituală foarte intensă pe care o prilejuieşte unui individ priveliştea de o înaltă calitate estetică a unui colţ de natură nu ni se pare că are carate istorice prin sine însăşi, deşi reprezintă un complex fenomen spiritual cu implicaţii axiologice. Pe de altă parte, ceea ce e şi mai important, un fenomen istoric nu se produce totdeauna prin urmărirea unor anume valon, ci uneori chiar în ciuda valorilor urmărite. Dăm nişte exemple. Hölderlin, marele poet german, prezintă cu poezia sa un exemplu dintre cele mai ciudate tocmai sub raportul acesta al „referinţelor axiologice". Creându-şi poezia, Hölderlin urmărea *conştient* anume valori estetice ce se legau în preponderenţă de climatul schillerian. *Inconştient* lucrau însă în spiritul lui Hölderlin unele *tendinţe stilistice* profunde ce n-aveau prea mult de-a face cu valorile „schilleriene", conştient urmărite de Hölderlin. În acest conflict interior, Hölderlin realiza o poezie oarecum împotriva voinţei sale, aşa cum ea îi era dictată de profunde, inconştiente tendinţe stilistice ce izbucneau în el. Hölderlin însuşi nu şi-a dat niciodată prea bine seama de particularităţile cu totul excepţionale ale poeziei sale, ale creaţiei sale, pe care *conştient* el şi-o judeca în lumina unor „valori" în fond străine de tendinţele sale inconştiente. De-

abia generaţia de astăzi apreciază poezia lui Hölderlin la o mai justă valoare, astăzi când tendinţele stilistice inconştiente ale lui Hölderlin au devenit într-un fel „*valori conştiente*”. Iată un fenomen istoric care nu poate fi privit în referinţele sale axiologice, în contextul cărora el s-a produs, căci acest fenomen, aşa cum el este, s-a produs de fapt, în ciuda referinţelor sale axiologice, pe bază de „câmp stilistic”. Acelaşi este cazul pictorului Cezanne, care o viaţă întreagă a urmărit „valori impresioniste” şi care era foarte nenorocit că pânzele sale nu erau acceptate în expoziţiile impresioniste. În realitate, Cezanne lucra *inconştient* cu totul pe alte linii, în ciuda valorilor pe care i le propunea conştiinţa. Chestiunea referinţelor axiologice ca pretinsă structura constitutivă a fenomenului istoric nu este aşadar atât de simplă cum o prezintă Rickert. De fapt, „istoricitatea” operei lui Hölderlin şi a lui Cezanne este delimitată şi definită, nu prin referinţele lor axiologice, ci pur şi simplu prin realele lor stigmate stilistice care s-au realizat în pofida valorilor conştiente urmărite de cei doi mari creatori. Am putut constata, cu alte cuvinte, pe de o parte fenomene cu referinţe axiologice care nu sunt „istorice” (exemplu: încântarea oral-exclamativă în faţa unui peisaj al naturii) şi am putut constata fenomene evident istorice produse în ciuda referinţelor lor axiologice (Hölderlin, Cezanne). Situaţia astfel lămurită ne îndeamnă să privim cu rezervele cuvenite definiţia şi consideraţiile lui Ricken. Şi de astă dată s-a dovedit mai cuprinzătoare şi mai adecvată definiţia datorită căreia fenomenul istoric este înfăţişat ca un fenomen ce poartă amprente stilistice. În lumina aceasta, fenomenul istoric este condiţionat exclusiv de structuri stilistice ce pot fi studiate ca *fapte*. În anume sens, aspiraţiile „ştiinţifice” de a considera fenomenele ca „fapte” pot fi pe deplin satisfăcute; condiţia e ca aceste fenomene să fie privite ca având întipărite pe corpul lor şi în toată structura lor aspecte stilistice. Natural că în chip secundar avem posibilitatea de a supune aceste fenomene purtând amprente stilistice şi unei aprecieri în perspectiva unor „valori”. Această operaţie nu mai este de natură cognitiv-şti-inţifică; cu această

operaţie intrăm de fapt în istoriografia de caracter artistic în sens larg, sau filosofic, sau etic. Atitudinile de „apreciere” în perspectiva unor valori pot avea cele mai diverse înfăţişări; ele depind în cele din urmă de rigiditatea sau elasticitatea elementelor apreciative ale istoriografilor. Putem să constatăm de altfel foarte felurite atitudini apreciative, pe care le iau istoriografii în practica lor. Unii au elemente, criterii de apreciere ale faptelor trecute oarecum *dogmatice*, valori proprii timpului şi locului în care trăieşte istoriograful. Un istoriograf marxist-leninist judeca toate faptele trecute ale poporului rus pe criterii ideologice proprii „partidului” şi în lumina aspiraţiilor acestui partid. Alţi istoriografi caută să aprecieze faptele istorice legându-se de „valorile” pe care înşişi înfăptuitorii le-au urmărit. Oricât am preţui pe istoriografii care participă subiectiv la judecarea faptelor istorice, ne dăm seama că este, pe de altă parte, cu putinţă şi o istoriografie de sens mai obiectiv. Acest lucru ne interesează în primul rând când e vorba despre delimitarea fenomenului istoric. Fenomenul istoric ne apare în chip *faptic* deplin caractenzat prin stigmatele sale *stilistice*. „Valorile” sau „referinţele axiologice” nu participă în chip esenţial nici la constituirea fenomenului istoric, nici la constituirea unei istoriografii. „Valorile” sau „referinţele axiologice” pot interveni subsidiar, dar nu esenţial. Circumscris simplu numai prin aspectele sale stilistice, fenomenul istoric se distanţează de toate fenomenele pur naturale, fie fizice, fie biologice, fie pur psiho-spirituale, dar tot aşa şi de lumea „valorilor”. De lumea „valorilor”, da, căci există „valori” ce n-au nimic a face cu istoria (de exemplu esteticul natural) şi există „valori”, care pot, dar nu *trebuie* neapărat să fie complice ale fenomenului istoric. Factorii creatori de stil *lucrează* în spiritul uman preponderent *inconştient*, ca tot atâtea funcţii modelatoare sau ca linii de forţă ce se aplică asupra produselor ce vor avea demnitate *istorică*. Numai suplimentar aceşti factori creatori de stil se constituie uneori şi ca „valori conştiente”. Foarte adeseori, factorii stilistici se realizează chiar în pofida „valorilor” constituite pe planul conştiinţei.

S-au mai făcut şi alte încercări de a delimita fenomenul „istoric” faţă de alte fenomene. Un grup întreg de astfel de delimitări se orientează după raza de influenţă, după măsura eficienţei şi mărimea rezultatelor unui „fapt”. Astfel, de exemplu, Eduard Spranger spune: „Măsura importanţei (istorice) consistă în măsura eficienţei”[3]; sau un alt mare istoriolog şi istoriograf ca Eduard Meyer susţine: „Istoric este ceea ce a fost sau este eficient (*wirksam*).”[4] „Eficienţa” unui fenomen e însă un aspect periferial şi foarte condiţionat al istoriei. „Influenţa” unui fenomen istoric este ea însăşi un fenomen istoric ce poate fi obiect de cercetat. Eficienţa nu poate fi prefăcută în „criteriu”, nici de apreciere, nici de alegere, nici de delimitare sau definiţie a fenomenului istoric. Cum vom pune, de exemplu, în comparaţie eficienţa cosmopeei *Faust* a lui Goethe cu eficienţa unei operete de Lehar? Autorul de operete se mândreşte că nu există seară în care să nu i se reprezinte una din ele pe globul terestru. Câtă vreme *Faust*... Pe de altă parte, constatăm evidente fapte „istorice” care n-au avut nicio înrâurire, nicio eficienţă, nicio rază de acţiune. Teoriile şi descoperirile ştiinţifice cu adevărat geniale ale lui Leonardo da Vinci care au prefigurat toată ştiinţa modernă apuseană au rămas complet necunoscute timp de secole. Când manuscrisele sale au fost descifrate, ele nu mai spuneau nimic nou. E aici vorba despre o faptă eminamente istorică care a rămas necunoscută şi deci fără urmări. Sunt atâtea fapte de natura aceasta. E una din sarcinile istoriografiei de a le scoate la lumină şi pe acestea.

Rezumând, vom spune aşadar:

Nucleul fenomenului istoric, în sens uman, este în chip esenţial definit prin aceste note:

1. Fenomenul istoric este un fenomen concret cronospaţial, numeric singular, care poate avea când aspecte ireversibile, când aspecte de repetiţie (accentul e variabil).

2. Fenomenul istoric poartă amprente stilistice. Istoriografia cercetează în general fenomenul istoric sub unghiul temporalităţii, adică al ivirii, duratei şi disoluţiei sale.

PERMANENŢA PREISTORIEI

Am vorbit cândva, în unul din studiile noastre, mai pe larg despre cultura minoră şi cultura majoră.{5} Arătam atunci că cele două tipuri de cultură atârnă, fiecare în felul său, de structuri specifice ale omului care le creează şi determinam aceste structuri în funcţie de vârsta copilăriei şi de vârsta maturităţii, amândouă înţelese ca vârste „adoptive" ale colectivităţii umane creatoare de cultură. Cei ce se interesează mai de aproape de problemele ce suntem pe cale de a le aborda în acest capitol sunt sfătuiţi să facă o legătură şi cu acele consideraţii pe care nu le putem repeta nici măcar în parte aici. Atrăgeam odinioară luarea-aminte că, denumind cultura când minoră, când majoră, nu facem o categorică distincţie de valoare, ci o distincţie de structură. Şi mai spuneam că întru cât ne priveşte, apreciem cu mult entuziasm şi culturile minore. Fiecare tip de cultura îşi are calităţile şi deficienţele, avantajele şi dezavantajele, înainte de toate, durabilitatea lor diferă impresionant, şi aceasta chiar din pricina naturii lor. O cultură minoră, născută din necurmată improvizaţie şi spontaneitate ca şi dintr-o totală lipsă a voinţei îndreptate spre perenitate, are şanse, tocmai ea, să dureze, în statica ei vie, multe-multe mii de ani. Câtă vreme o cultură majoră născută, se pare, printre altele, şi din setea de a întrece un spaţiu abordabil şi un timp vizibil este, tocmai prin dinamica ei, mult mai expusă catastrofelor şi pieirii. Desigur că simplele şanse de durabilitate nu sunt în niciun fel simptome ale „valorii". Se poate afirma pe de altă parte că riscul tragediei, al catastrofei pe care o cultură majoră îl ia asupra ei, are darul de a-i spori nimbul.

Sunt însă şi alte puncte de vedere din care s-ar putea privi comparat cultura minoră şi cultura majoră. Cultura minoră ţine pe om mult mai aproape de natură, câtă vreme cultura majoră mai curând depărtează pe om şi-l înstrăinează de rânduielile firii. Neapărat că, pornind de la asemenea considerente filosofice, vom susţine că e greu de ştiut dacă

avantajele spirituale ale unei culturi majore nu sunt cucerite în cele din urmă cu preţul unor dezavantaje care le ţin cumpănă. Problema e în orice caz foarte complexă, şi nu intenţionăm deloc s-o soluţionăm în paginile de faţă. Cert e că popoarele care au cultură majoră privesc peste umăr culturile minore. Dar tot atât de sigur e că şi popoarele care au o cultură minoră, bine statornicită, opun o rezistenţă categorică de a li se substitui o cultură majoră care nu este pe linia interioară a sufletului lor. Repulsia şi distanţarea au loc deci într-o atmosfera de perfectă reciprocitate.

În legătură cu problematica culturii minore şi a culturii majore, ne întâmpină însă şi o altă problemă de foarte palpitant interes. Istoria în general se împarte, după cum se ştie, în două mari compartimente: în preistorie şi în istorie propriu-zisă. Întrebarea în ce consista istoria propriu-zisă are multe feţe comune cu problema la care ne referem adineaori, adică cu problema distincţiei dintre cultura majora şi cultura minoră. Suntem de părere că o distincţie între preistorie şi istorie propriu-zisă nu se poate face pe baza unor datări meschine, cum ar fi de exemplu apariţia documentul scris. Cei mai mulţi istoriografi operează încă, e drept, cu acest criteriu convenţional din care a evadat de mult orice sens. Apariţia scrierii e un simptom susceptibil de diverse interpretări, dar nu poate fi ridicată la valoare de criteriu diferenţial între preistorie şi istorie în sine. Nu ne vom opri nici asupra concepţiei curente evoluţionist-progresiste asupra preistoriei, care este îndeobşte cunoscută. În perspectiva acestei concepţii care umblă ca banul, preistoria este considerată doar ca o fază *pregătitoare* a istoriei, ca o tindă a istoriei. Preistoria apare sub unghi evoluţionist-progresist desigur grav depreciată, întrucât e socotită ca o simplă fază de mijiri spirituale şi de înjghebări biologie-naturiste. Trebuie să amintim, faţă de modul curent de a vedea preistoria, că romanticii o înţelegeau cu totul altfel. Fără de a ceda exagerărilor romantismului, e cazul să precizăm de pe acum că noi vom privi atât preistoria cât şi istoria în lumina propriilor lor structuri prin ceea ce ne va deschide drumul spre unele rezultate şi concluzii ce diferă

binişor de cele în circulaţie. Să vedem însă, cel puţin pentru a informa întru câtva pe cititorii neiniţiaţi în această problemă, cum înţeleg unii autori mai vechi şi mai noi să *exalte* preistoria.

Filosoful italian Vico este cel dintâi gânditor care îndruma atenţia asupra faptelor spirituale deosebit de importante ce ar fi avut loc în faza auroralã a omenirii. Pe urmă, romanticul Schelling dezvoltă ideile vichiene acordând preistoriei proporţii şi o importanţa excepţională. Schelling distinge timpul „istoric" de timpul „preistoric". Deosebirea dintre aceste timpuri nu e numai subiectivă, condiţionată de gradul de cunoaştere şi de documentare ce le putem avea cu privire la ele. Există, după Schelling, o deosebire esenţială între aceste „timpuri" chiar în natura lor. Astfel, timpul preistoric s-ar caracteriza prin procese specifice, adânci şi lăuntrice, aparţinând conştiinţei umane. În timpul preistoric ar avea loc o criză a conştiinţei umane, o criză ce s-ar precipita în felurite mitologii. Procesele sunt foarte complexe şi stau sub imperiul unei necesităţi mai presus de voinţa arbitrara a omului. Aceste procese, care îşi găsesc expresia în crearea mitologiilor, dau ca rezultat final diferenţierea omenirii în popoare. Timpul *istoric* începe numai după faptul împlinit al diferenţierii omenirii în popoare. Mitologia apare aşadar pentru istorie ca un „gata-făcut", ca un „ce" aparţinând trecutului. Mitologia umple acel spaţiu întunecos, acel *chronos adileis*, cum îi ziceau grecii, care premerge începuturilor istorice. Timpul preistoric şi timpul istoric ar fi, după Schelling, dominate de principii calitativ diferite. Măreţia vedeniilor mitologice şi monumentalitatea artei corespunzătoare lor, străvechile monumente babi-loniene şi egiptene nu pot să fie închipuite, după părerea lui Schelling, ca produse ale întâmplării. Schelling socoteşte şi anume culturi arhaice de natură *monumentală*, deci „majore", ca aparţinând „preistoriei". Acest lucru trebuie precizat, fiindcă e un punct de vedere ce nu mai poate fi susţinut în niciun caz astăzi. Dar să vedem ce vrea să ne spună Schelling despre principiul constitutiv al timpului preistoric. Dacă popoarele arhaice au găsit drumul spre arta lor, magnifică în toate

privinţele, faptul ar constitui după Schelling o dovadă că aici a intervenit un factor, dacă nu identic, cel puţin similar aceluia ce s-a declarat mai târziu în „revelaţia divină”. În această ordine de idei, Schelling va susţine că păgânismul nu reprezintă un moment negativ sau gol faţă de „revelaţia divină”, ci un moment pozitiv. Mitologia ar fi un *analogem* al revelaţiei divine. Mitologia se datorează unui proces de conştiinţă alimentat de inspiraţii divine. Numai astfel s-ar putea înţelege produsele cu totul excepţionale ale acelui *chronos adilos* sau ale timpului preistoric. După Schelling, mitologia este menită să pregătească revelaţia divină ce are loc în religiile mari.

Schelling înţelege aşadar mitul ca apanaj al preistoriei, dar el înglobează preistoriei şi culturile mari arhaice (babiloniană, egipteană etc.). Mitul este socotit de Schelling ca un produs al unui *analogen* al revelaţiei divine. De aici convingerea lui Schelling că mitul este un fapt *primar*, iar istoria un *derivat*. Nu istoria unui popor hotărăşte mitologia acestuia, cum s-a crezut uneori, ci mitologia unui popor hotărăşte istoria unui popor. De unde ar urma că istoria unui popor este fundată în preistoria sa. Mitologia devine destinul unui popor. Deodată cu mitologia zeilor aparţinând inzilor şi grecilor, afirmă Schelling, a fost dată prin anticipaţie şi toată istoria lor. Un popor nu are libertatea de a-şi alege după plac imaginile mitologice, de a le accepta sau de a le refuza. Aici domină o severă necesitate de care este stăpânită conştiinţa umană. Mitul ia în posesie conştiinţa umană, stârnind în ea procese ce duc la diferenţieri etnice şi la fapte istorice. Schelling susţine că închegarea unei mitologii este un semn că în conştiinţa umană au izbucnit anumite puteri divine. Apropierea ce o face Schelling între ivirea mitologiei şi revelaţia divină se clarifică prin aceea că, în ambele, *iniţiativa* ar aparţine puterii divine. Se va recunoaşte că nicio altă formulă n-a acordat vreodată mirului o mai înaltă demnitate. Mitul nu este, spune filosoful, numai imagine umană referitoare la zeităţi şi divinitate; mitul este el însuşi semnul unei invazii divine în om. Preistoria este, după Schelling, locul unei invazii divine în conştiinţa umană,

prin ceea ce preistoria este ridicată aproape la rangul momentelor supreme de revelaţie divină care, după opinii teologice, se manifestă uneori în istorie (adică în întemeietorii marilor religii). Exaltarea calitativă a preistoriei are loc astfel într-o perspectivă filozofică-teologică pe care chiar în principiul ei fundamental noi o combatem. Părerile lui Schelling despre preistorie (şi istorie) implică evident concepţia despre o pretinsă „revelaţie divină" cu care pe plan metafizic noi, după cum se ştie, ne găsim în dezacord.

În legătură cu problema preistoriei, este de interes să ne ocupăm însă mai ales de concepţia unui filosof contemporan. Şi anume de concepţia lui Ludwig Klages. Opera capitală a lui Klages se intitulează *Spiritul ca adversar al sufletului*.{6} E un titlu care rezumă într-o singură frază toată concepţia filosofică a lui Klages. Se ştie că Antichitatea greacă, dar şi Evul Mediu creştin, ca şi filosofia idealistă-romantică din preajma anului 1800 fac o distincţie între trei substanţe din care ar fi alcătuită fiinţa umană: corp, suflet, spirit. La greci, ca şi în Evul Mediu, ca şi în timpul romantismului, cele trei substanţe sunt înţelese ca şi cum s-ar suprapune armonic în trei etaje: jos – corpul, la mijloc – sufletul, sus – spiritul. În timpul veacului al XIX-lea, această tripartiţie a cam fost dată uitării, vorbindu-se doar despre corp pe de o parte, despre suflet pe de altă parte, fără a se mai opera o distincţie netă între suflet şi spirit. Klages reia vechea tripartiţie: corp, suflet, spirit; dar cât priveşte raportul dintre acestea, Klages profesează idei cu totul originale. După Klages, spiritul nu se suprapune armonic, ca al treilea etaj, asupra corpului şi sufletului, ci este ceva separat: un factor căruia i se atribuie atitudini şi tendinţe *adverse* corpului şi sufletului. Iar corpul şi sufletul nu sunt văzute ca etaje, ci numai ca două aspecte polare ale unei singure unităţi: „viaţa". Corpul şi sufletul ar fi termeni corelativi ai celulei biologice. Am avea aşadar pe de o parte „viaţa" (celula biologică) cu cele două momente corelative ale ei: corpul şi sufletul; şi „spiritul", pe de altă parte, ca un „ce" separat. „Spiritul" pătrunde în unitatea „viaţă" ca o pană, având tendinţa să despartă corpul de suflet, adică să dezanimeze corpul şi să

dematerializeze sufletul, pentru ca pe această cale să distrugă în cele din urmă însăşi viaţa. Spiritul ar fi, cu alte cuvinte, un adversar ireductibil al vieţii. Dar ce este spiritul şi ce este sufletul după concepţia lui Klages? Spiritul este în primul rând *inteligenţa* care uzează de concepte abstracte, spiritul este actul gândirii şi al hotărârii de voinţa, el este autorul faptelor deliberate. Sufletul este trăirea în concret, vieţuirea emotivă în lumea simţită. Orice pornire emotivă ridicată din împărăţia organismului aparţine sufletului. Spiritul judecă şi hotărăşte, câtă vreme sufletul se ataşează, pal-pitând afectiv la imaginile văzute. Spiritul, ca subiect al actelor de gândire, are nevoie de viaţă ca să se sprijine pe ea. Spiritul ar fi deci o existenţă parazitară, câtă vreme sufletul şi-ajunge sieşi, neavând nevoie de spirit ca să trăiască. Spiritul este un intrus. Dar de ce înşirăm toate acestea? Fiindcă în lumina acestei concepţii Klages susţinea unele idei foarte curioase despre „istorie" şi „preistorie". Klages vede procesul istoric al omenirii ca o luptă progresivă şi triumfătoare a „spiritului" împotriva „vieţii"; procesul se va încheia prin distrugerea celei din urmă. Antichitatea, creştinismul şi idealismul filosofic au preţuit mai presus de toate spiritul, ca supraetaj armonic aşezat peste corp şi suflet. Klages, care vede în spirit un categoric adversar al vieţii, va proceda la o gravă răsturnare de valori. Căci el preţuieşte mai presus de toate *viaţa*, cu aspectele sale corelative – corpul-sufletul, şi repudiază spiritul. Personal, Klages adoră principiul vital. În perspectiva aceasta, el afirmă că sufletul este *„trăire mitică'*, iar spiritul – cunoaştere intelectuală prin *concepte raţionale*. Sufletul trăieşte în vedenii şi imagini însufleţite. Klages, preţuind mai mult sufletul şi repudiind spiritul, va adera mai mult la mit decât la ştiinţa. În lumina acestei concepţii, Klages va face elogiul omului preistoric, stăpânit de suflet, iar nu de spirit. Într-unul din volumele operei sale capitale, volum intitulat *Das Weltbild des Pelasgertums*, adică *Viziunea despre lume a omului pelasgic*, Klages dezvoltă aceste idei despre omul preistoric pe care, după indicaţiile legendelor greceşti, el îl numeşte om de tip „pelasgic". Legendele vorbesc despre pelasgi ca despre

autohtonii pământului grecesc. Sub unghi social, pelasgii trebuie să fi fost organizaţi după rânduieli matriarhale şi, de altfel, ei trebuie să fi trăit în ritmuri cosmice şi ataşaţi pământului. *Istoria este*, după Klages, *un proces de decadenţa*, în care triumfă tot mai mult *spiritul* care, odată şi odată, va distruge *viaţa*.

Concepţia lui Klages e desigur tulburătoare. În lucrările noastre, am supus unei critici, sub diverse aspecte, concepţia aceasta – în consecinţă şi concepţia despre omul pelasgic sau preistoric. Klages deplasează accentul axiologic de la istorie asupra preistoriei. Noi nu avem nevoie de această exaltare a preistoriei, dar nici de deprecierea preistoriei în sensul evoluţionismului pozitivist. Vom privi preistoria în lumina propriilor sale structuri; şi istoria de asemenea. Iar pentru a arăta deosebirea de structură, e suficient să radicalizăm distincţia ce am făcut-o altă dată între cultura minoră şi cultura majoră. În preistorie, oamenii creează, se organizează şi se manifestă tehnic în virtutea structurilor proprii copilăriei. În preistorie, vârsta „adoptiva" a oamenilor, a colectivităţii, este copilăria; în istorie, vârsta adoptivă este maturitatea. Acest punct de vedere deschide o perspectivă mai justă pentru judecarea preistoriei, care nu trebuie nici exaltată, nici depreciată.

Cu ani în urmă, am avut prilejul de a vorbi la Academia Română despre satul românesc{7} în lumina acestor idei ce ni le formulasem încă de pe atunci cu privire la cultura minoră. Cineva ne-a reproşat mai pe urmă că felul cum am prezentat satul românesc într-o geografie mitologică, ca centru cosmic cu produse determinate de unele structuri ale copilăriei, ar corespunde mai mult satului dacic preistoric decât satului românesc actual. Criticul avea fără îndoială dreptate, numai cât înşine ne-am îngrijit să spunem, chiar în acel discurs, că dorim să stabilim un tip de cultură şi să delimitam *ideea* de „sat" ca atare. Pentru a preveni orice neînţelegere, adăugăm că astăzi sunt puţine sate care corespund *întocmai* definiţiei pe care o propuneam. Pentru a ajunge la stabilirea tipului de cultură minoră, eram oarecum nevoiţi să ne întoarcem şi să

plasăm satul departe în preistorie. Când stabilim „tipuri", procedeul este pe deplin justificat. Dacă am fi luat pe rând toate satele actuale şi le-am fi examinat înfăţişarea, n-am fi putut să ajungem la niciun rezultat. Intuiţia ne-a sfătuit să operăm alttel. Intuiţia ne-a spus ci nu trebuie neapărat să facem studii de interes statistic, de sociologie rurală, pentru ca să ajungem la o definiţie a *satului-idee*. Şi am ales drumul mai simplu, dar mai rodnic, pe care l-am ales. Am încercat să ne transpunem în amintirile din copilăria ce am petrecut-o la sat şi să lămurim ce însemna pentru noi *satul, atunci*. Recunoaştem că astfel deplasam satul spre preistorie, dar aceasta era singura cale să obţinem descrierea unui tip aparte de cultură. În răstimp, am mai avut ocazia să ne mai gândim asupra acestor lucruri. Nimic nu ne-a putut însă îndupleca să renunţăm la cele două tipuri de cultură, unul al culturii minore, celălalt al culturii majore. Concedem că termenii distincţiei ne obligă să ne întoarcem hotărât până în preistorie. Mărturisim însă că ne face o deosebită plăcere să ne întoarcem până în preistorie, pe care nu suntem dispuşi să o subpreţuim. După ce ai trăit ani mulţi înconjurat de tot ce civilizaţia modernă poate oferi omului şi reiei contactul cu satul din răsăritul sau sud-estul european, ai dintr-o dată sentimentul unei deplasări prin veacuri până-n preistorie. De altfel, chiar cercetătorii artei noastre populare ne spun că geometrismul dreptliniar al orna-menticii populare are o continuitate de-a lungul secolelor care, înapoi în timp, ne-ar duce până în mileniul II sau III î.e.n. Acest geometrism este de aproape înrudit cu acela al culturii preistorice de tip Hallstatt care, printr-o ramificaţie, a pătruns şi în ţinuturi vechi greceşti, pe la anul 1000 î.e.n. Arheologii şi istoricii noştri ne spun că ciobanul nostru se îmbracă aproximativ ca şi ciobanul dac. Olarii din cutare sat de munte unde se găseşte lut bun de ars lucrează probabil la fel cum se lucra acum două-trei mii de ani. În general, tot felul de a fi, ritmul vieţii, modul de a gândi, felul de a se purta, diverse acte, de la acela al aratului până la actul aproape ritual al mâncatului, proprii săteanului, fac impresia unui stil statornicit de mii de ani. Atragem

luarea-aminte asupra unor caracteristice milenare ale descântecelor noastre de vrajă. Anume formule trebuie să aibă o vechime de mii de ani. În privinţa aceasta, ne poate servi ca un punct de reper un vechi document literar german dinainte de anul 1000. Ne referim la aşa-numitele *Merseburger Zaubersprüche* (Descântecele de la Merseburg) care cuprind formule ca şi descântecele ce se mai găsesc şi astăzi în satele noastre. Formule ca „să se adune os la os, sânge la sânge" etc. Se utilizau în vrăji, evident, şi acum o mie de ani, şi deci şi acum trei mii de ani. Dar dacă este aşa, de ce oare arheologii, etnografii şi istoricii nu rostesc concluzia în toată nuditatea ei? Concluzie ce se impune şi de care nu înţelegem să ne ferim. Nu cumva satul, aşa cum îl ştim, în trăsăturile sale esenţiale, este reprezentantul preistoriei în lumea noastră istorică? De termenul „preistorie" se leagă încă unele sensuri ce i le-au conferit progresismul secolului trecut, şi ca atare termenul ar designa stări care n-ar trebui să fie, oarecum, o înapoiere ruşinoasă. Noi nu legăm însă de „preistorie" aceste sensuri peiorative. Şi de aceea nu ne sfiim să-i spunem situaţiei pe nume. *Satul* este, în *esenţă*, „preistorie". Acest punct de reper o dată fixat, putem să procedăm şi la unele retuşări. Afirmăm, aşadar, că satul este, *în esenţă*, preistorie. Ceea ce înseamnă că satul, aşa cum îl ştim, poate avea şi unele aspecte şi structuri care nu sunt „preistorie". Să luăm în cercetare tot satul nostru. Istoricii afirmă că poporul românesc ar fi printre toate popoarele din preajmă cel dintâi care a trecut la creştinism. Creştinismul era însă, aşa cum el s-a organizat ca Biserică, un fenomen de istorie, de cultură majoră. Satul pre- şi stră-românesc, adoptând creştinismul, nu şi-a însuşit oare cu aceasta o structură care-l scoate din preistorie? Părerea noastră este că acest lucru nu s-a întâmplat. Dimpotrivă, „creştinismul" a fost adaptat la stilul vieţii preistorice. Săteanul nu-l va gândi pe Dumnezeu abstract, dogmatic, filosofic, aşa cum îl defineşte gândirea bizantină, ci într-un fel mitologic, adică preistoric. Satul românesc şi-a însuşit multe din motivele ce constituie patrimoniul marii culturi bizantine care era „istoric" în sensul

deplin al cuvântului, dar cultura aceasta istorică a fost asimilată stilului preistoric al satelor. Cine urmăreşte colecţiile de literatură folclorică se lămureşte degrabă cu privire la un proces asupra căruia nu trebuie să ne facem iluzii. Nici Dumnezeu, nici Isus Hristos, nici Maica Domnului nu sunt pentru săteni subiecte de meditaţie dogmatică-filozofică, ci motive de mitizare, adeseori foarte libere. Nu devine Maica Domnului uneori o zeiţă a fertilităţii? Descântecul nu angajează persoanele Trinităţii şi pe toţi sfinţii în slujba unei magii arhaice? Ne-am obişnuit să interpretăm asemenea aspecte ca resturi vagi, ca ecouri din alte vremuri şi nu am procedat, cum s-ar fi cuvenit, la o radicală înţelegere a situaţiei, care este de fapt, în nucleul ei intim, puternic şi permanent eficient, „*preistorie*”, preistorie care converteşte la graiul şi la formele ei motive de cultură căzute dintr-o zonă superioară. Înrâuriri de tot soiul au trecut necurmat din istoria ce avea loc în regiunea noastră, asupra vieţii de sat, dar toate au fost potrivite unor moduri preistorice. Satul răsăritean ilustrează la perfecţie formidabila putere de asimilare pe care o are preistoria.

Opiniile curente ne-au obişnuit aşa de mult să vedem preistoria ca o „etapă” *depăşită* ce premerge istoriei, încât ne-au făcut cu neputinţă să observăm preistoria care continuă, care e contemporană cu istoria. Această preistorie reprezintă însă un nucleu de *viaţă* şi de *spirit* care cu modurile sale opune o rezistenţă istoriei şi, în mare parte, preface în sensul substanţei sale motivele cu care istoria o alimentează. Din moment ce constatăm rezistenţa, continuarea preistoriei şi contemporaneitatea ei cu istoria, ne vedem pe un drum care ar putea să răstoarne unele perspective îndeobşte acceptate. Ne ispiteşte întrebarea dacă preistoria nu este o permanenţa indestructibilă a vieţii umane. Nu cumva preistoria şi istoria pot să fie paralele şi să coexiste, realizând între ele fel şi fel de raporturi care variază după împrejurări şi timpuri? Avem convingerea că da. Preistoria şi istoria sunt în general prea apăsat privite sub unghi temporal în realitatea lor de succesiune. Ca un treptat suiş din partea evoluţionismului

progresist sau ca o treptată decadenţă din partea unor gânditori de orientare romantică. Dar preistoria şi istoria le putem privi şi în raporturile lor posibile de permanentă coexistenţă. Cert, preistoria poate exista, şi ea a existat realmente atâtea mii de ani şi fără istorie. Cu aceasta n-am istovit însă toate feţele problemei. Rămâne să vedem îndeosebi dacă istoria, la rândul ei, poate să existe fără preistorie. Nu cumva preistoria reprezintă o substanţă din care se alimentează neîncetat istoria? Avem suficiente motive şi argumente să credem că preistoria coexistă necurmat, în felurite chipuri, cu istoria. Preistoria poate fi nu numai indestructibilă în felul ei, ci şi foarte necesară pentru fiinţarea unei istorii. Cititorii care îşi amintesc consideraţiile ce le-am făcut altă dată asupra satului, ca aşezare cu structuri fizice şi spirituale specifice, cu cosmocentrismul său, cu geografia sa mitologică, cu gândirea sa mitică şi magica, îşi pot da seama acum că satul autentic, înţeles ca un fenomen originar, înseamnă, prin prezenţa sa într-un câmp istoric, o persistenţă reală vie a preistoriei. Încă o dată: satul, aşa cum îl vedem, este în *esenţa* preistoric. Nu trebuie, fireşte, să ne lăsăm copleşiţi de această impresie de esenţa, în măsură de a nu vedea şi alte feţe ale realităţii săteşti. La sat se întâmplă de sute de ani – şi de mai de mult – procese ce trădează şi anume raporturi posibile între *istorie* şi *preistorie*. Influenţele de natură istorică sunt aici, la sat, sau respinse, instinctiv boicotate ca nişte corpuri străine, sau, când sunt acceptate, ele sunt total asimilate unor structuri şi moduri proprii satului, în satul rusesc chiar şi maşina a fost integrată în spirit magic, arătându-i-se un entuziasm şi o iubire ca unei fiinţe vii şi miraculoase. Aceasta este cel puţin situaţia în satul autentic din răsăritul şi sud-estul european. În Apus, situaţia e binişor alta. Acolo se pare că viaţa istorică a copleşit tipul preistoric, încât satul e tot mai mult asimilat oraşului, sau mai precis modurilor de viaţă istorică. Satul este acolo mai curând istorie rămasă în urmă decât preistorie; fireşte, fără ca anume structuri preistorice să se fi stins cu totul. Găseşti astfel sate care au păstrat aspectele unui gotic embrionar sau sate cu

costume „baroce” şi „rococo”, sau sate „biedermeier”. Avem de-a face în atare cazuri cu faze istorice muzeale. Arhaicul preistoric este substituit în mare parte prin forme confecţionate în cursul istoriei.

În raporturile sale foarte diverse cu istoria, preistoria poate să îndure astfel felurite reducţii. Cazul se petrece, o repetăm, mai ales în apusul Europei. Acolo accentul vizibil al vieţii s-a mutat aşa de mult asupra modurilor de existenţă istorică, încât a putut să apară teoria, dictată evident numai de circumstanţe locale, că satul, cu cultura şi civilizaţia sa, ar fi un rezervor de sedimente de cultură şi civilizaţie de tip major-istoric. Teoria care prezintă satul şi cultura sa ca *versunkenes Kulturgut*, ca rezervor de sedimente culturale provenind din viaţa de oraş din epoci trecute, nu este însă valabilă pentru satul adevărat care se găseşte în răsăritul şi în sud-estul european şi care sat este de fapt un rezistent promontoriu al *preistoriei* până în zilele noastre, cel puţin prin structurile sale esenţiale.

Procesul de dispariţie a preistoriei vizibile din regiunile apusene ale Europei nu înseamnă însă o totală dispariţie sau moarte. Cu cât procesul e mai vădit, cu atât acolo preistoria se refugiază din orizontul spectaculos al oamenilor în *subconştientul* lor, de unde ea îşi reclamă mereu drepturile. Fenomenul se remarcă îndeosebi în epoci când viaţa istorică de tip extrem pare a se înstăpâni cu exclusivitate. Tocmai în asemenea timpuri se produce o *reacţie a preistoriei* refugiate în subconştientul oamenilor. Iată bunăoară epoca rococoului, în sferturile de la mijloc al veacului al XVIII-lea. E o epocă de suprem rafinament al vieţii de tip istoric în Apus. Or, tocmai atunci se produce, după cum lesne se constată, o reacţie a puterilor reculate în subconştient, adică o evaziune din „istorie” spre „preistorie”. Ce alt ar putea să fie pasiunea pentru ideile pastorale ale rococoului? Dar sentimentalismul cu accente evanghelice al lui Rousseau care vrea o întoarcere la natură? S-ar zice că preistoria, surghiunită în subconştient, ar vrea să respire. Preistoria, ţinută sub presiune, caută o supapă. Şi de atunci evaziunile europeanului spre preistorie se

ţin lanţ sub diverse înfăţişări. Aşa, sub forma unei pasiuni pentru natură şi pentru spargerea formelor prea grele şi prea încărcate în timpul faimosului *Sturm und Drang*, în preromantismul german, apoi în felurite chipuri în timpul romantismului, şi de atunci necontenit. Cu cât civilizaţia de natură istorică a luat proporţii în detrimentul preistoriei, cu atât preistoria din subconştient reacţionează mai violent. Radicalismul reacţiei, setea de evadare în preistorie, se remarcă izbitor în ultimele decenii ale veacului trecut, când un poet de rafinate şi sălbatice extaze ca Rimbaud părăseşte Europa, anulându-se ca personaj istoric. El şi-a găsit vadul în preistorie undeva în inima Africii, prin Abisinia. Fenomenul acesta s-a produs apoi aproape cu intenţia de a da un exmplu, de a face o demonstraţie – în cazul pictorului Gauguin, care evadează în Oceania, în Tahiti, trăind acolo printre autohtoni în plină preistorie. În ultimii douăzeci şi cinci de ani sau în secolul nostru, chiar de la început, Europa apuseană a fost invadată în artă, în dans, în muzica, în plastică, desigur şi în poezie, de cultura preistorică a Africii. Acest africanism de proporţiile căruia încă nici nu ne dăm bine seama nu este decât reacţia preistoriei, refugiate în subconştient împotriva excesului de civilizaţie istorică. În acelaşi sens interpretăm şi tot acel interes crescând ce s-a arătat din partea generaţiilor mai recente trăirii în natură. Fenomene de acest fel şi multe altele care li s-ar putea alătura dovedesc un fapt căruia din parte-ne i-am dat aproape expresie de principiu: „preistoria" este o permanenţă umană, şi în raporturile sale cu „istoria" ea ştie totdeauna să-şi afirme drepturile imprescriptibile. Când preistoria începe să dispară din orizontul vizibil, din peisajul, din aşezămintele, din comportamentul, din credinţele omului, substituită fiind prin modurile istorice, *ea*, *preistoria*, se ascunde în subconştient, de unde se ridică cu intermitenţe, pentru un mai just echilibru, împotriva „istoriei". Acest principiu al permanenţei preistoriei poate fi, desigur, invocat şi în defavoarea teoriei amintite, a lui Klages, care crede că „spiritul", ca adversar al vieţii, va putea cândva să distrugă „viaţa". Chiar dacă s-ar admite că *uneori* spiritul poate lua o

direcţie potrivnică vieţii, *preistoria*, cu adâncimile şi complexitatea ei, preistoria ca permanenţă umană, *reacţionează* totdeauna în vederea restabilirii unei cumpene mai drepte.

ORGANISM ŞI SOCIETATE

Există încă şcoli filosofice care aseamănă fenomenul „societăţii umane” cu fenomenul biologic al „organismului”. După opiniile puse în circulaţie de aceste şcoli, societatea ar fi un „organism”, un organism nu la figurat, căci aceasta n-ar avea decât consecinţe poetice, ci un organism de fapt.

Să ne înţelegem asupra termenului de „organism”. Doi mari gânditori, unul antic şi celălalt modern, au emis cât priveşte fenomenul biologic al „organismului” păreri pline de urmări: Aristotel şi Kant. Filosoful grec înţelegea „organismul” ca produs al unei „forme” ce lucrează în materie. Forma energetică cu care, pe planul esenţelor, organismul se confundă interior a fost numită de Aristotel „entelehie”. Concepţia aristotelică a promovat mult înţelegerea organismului ca un întreg rotunjit în sine şi oarecum suficient sieşi. Entelehia e forma ce se realizează pe sine însăşi, forma înţeleasă ca putere, ca un factor ce activează în lucruri, în fiinţe, lăuntric, iar nu din afară. Din nefericire, Aristotel n-a restrâns eficienţa acestor „forme-energii” la domeniul biologic, la organisme, unde concepţia îşi putea avea măcar o *aparentă* îndreptăţire. Aristotel vedea asemenea factori „finalişti” şi în fenomene pur fizice, cum ar fi de exemplu mişcarea planetelor sau cum ar fi căderea unei pietre la pământ. Împotriva „formelor” aristotelice, devenite ilegitime printr-o aplicare teoretică abuzivă, s-a produs o reacţie, oportună până la un punct, în timpul Renaşterii, când oameni ca Leonardo şi Galilei au pus temeiurile „mecanicii”. În scurt timp, ştiinţa mecanicii a cucerit un prestigiu neegalat. De la Descartes încoace, ideea mecanicistă a început a fi utilizată şi în domeniul biologic. Animalul şi planta, adică organismele, sunt privite ca şi cum ar fi „maşini”. Kant a voit să legitimeze ideea mecanicistă şi pe plan epistemologic, interpretând-o în sensul că ea ar fi expresia indirectă a înseşi structurilor inteligenţei umane. Cât priveşte lumea materială, Kant socotea ideea mecanicistă, în sens general, ca fiind singura de natură

cu adevărat „ştiinţifică”. Totuşi, Kant a fost destul de critic ca să vadă că, în cele din urmă, ideea mecanicistă nu acoperă adecvat toate fenomenele, şi mai ales nu fenomenele organice. În consecinţă, Kant, după o amplă completare a analizelor sale „critice”, va cere ca „organismul” să fie privit în perspectiva conceptului de „finalitate”. Fireşte că el va atribui acestui concept al „finalităţii” (*Zweckmässigkeit*) nu atât un rol *constitutiv* pentru experienţa ştiinţifică, ci mai curând o oportunitate sub raportul orientării noastre subiective în domeniul vast al fenomenelor biologice. Oricum, organismul nu este, după Kant, o maşină. De fenomenele organice ne putem apropia numai adoptând conceptul de „finalitate interioară”, potrivit căreia „întregul” pre-merge, ca idee, părţilor, părţile fund finalist puse în slujba întregului. După Kant, conceptul de „finalitate” nu este un element constitutiv al experienţei ştiinţifice, dar acest concept ar avea darul de a ne călăuzi admirabil într-un domeniu unde categoriile constitutive ale inteligenţei sunt condamnate la neputinţă. Ar fi fără folos să intrăm aici în toate amănuntele unei astfel de probleme de Teoria Cunoaşterii. Fapt e că de la Kant încoace „organismul” a fost privit tot mai mult în perspectiva ideii de „finalitate”, aceasta în ciuda materialismului filosofic. Conceptul de „organism” îşi cucereşte astfel încetul cu încetul rolul de concept *suigeneris*, fără de care biologia nu iese la cale. Oricât de materialistă şi de mecanicista ar fi fost biologia în cursul secolului al XIX-lea, perspectiva „finalităţii” s-a afirmat, cu voie sau fără. Ba s-ar putea chiar spune că, într-un fel sau altul, ideea de finalitate a fost cel mai adesea „implicit” cuprinsa şi în teoriile mecaniciste, chiar în cele mai categorice (Darwin). Împrejurarea aceasta a putut să îndemne pe Hans Driesch să dea vechii teorii entelehiale o înfăţişare mai „critică” şi mai „ştiinţifică”, aşa cum ea nu o putea avea în timpurile lui Aristotel. În cadrul ideilor ce ne preocupa, nu vom atribui totuşi încercării lui Driesch decât o însemnătate simptomatică, prin care se ilustrează procesul de accentuare crescândă a ideii de „finalitate” în biologie. Fapt e că biologia lucrează tot mai mult, fie în forma unei supoziţii inconştiente,

fie explicit şi conştient, cu o idee despre „organism” ce depăşeşte simpla idee de „maşină”. Ba unii biologi de orientare materialistă fac uz de ideea „finalităţii” chiar şi atunci când îşi imaginează, triumfători, că au izbutit să o elimine din concepţiile asupra vieţii. În realitate, structurile vieţii nu le putem gândi fără categoria „finalităţii”. Mecanismele care sunt desigur prezente în structurile vieţii cer la rândul lor, ele însele, să fie privite ca fiind integrate într-o finalitate. Justificând aplicarea conceptului de finalitate, nu intenţionăm să ipostaziem „finalismul” numaidecât sub forma unei entităţi metafizice. Avem însă convingerea că noţiunea de „finalitate” e tot aşa de îndreptăţită în ştiinţa biologiei ca şi conceptul mecanicist în fizică. Nici mai îndreptăţită însă, şi nici mai puţin îndreptăţită. Cât priveşte valabilitatea obiectivă a acestor concepte, ea este un capitol al teoriei cunoaşterii şi al categoriilor. Deocamdată să fixăm acest aspect: tară de implicatul conceptual al „finalităţii”, viaţa organică nu poate să devină obiect de cunoaştere. Toată problematica biologică ni se pare întreţesută cu conceptul „finalităţii”, care ni se pare cel mai important *a priori* al biologicului.

În cadrul consideraţiilor generale de mai înainte, putem proceda la o descriere a „organismului”, oferind o serie de elemente care ar putea contribui la stabilirea unei eventuale definiţii. Organismul biologic este o alcătuire materială finalistă, înzestrată cu structuri, organe şi funcţii, ce colaborează dinamic întru conservarea întregului. Organismul biologic posedă o mulţime de particularităţi ce ţin de însăşi natura sa; organismul se caracterizează printr-o anume autonomie faţă de lumea care-l înconjoară; el alcătuieşte un întreg ce tinde să se conserve în modul spaţial şi temporal cu care are legături tot finaliste şi faţă de care el e în stare să reacţioneze în sensul autoconservării. Organismul se prezintă ca o alcătuire dinamică, în stare să asimileze materia din afară, în aşa fel ca el să se menţină ca un sistem dinamic. Organismul are limite configurative în spaţiu şi în timp: limitele sale în spaţiu sunt demarcaţii faţă de mediul fizic,

limitele sale în timp sunt demarcaţii faţă de alt organism sau faţă de moarte. Organismul se găseşte în statornică luptă cu mediul fizic şi cu moartea. Organismul individual are în anume margini şansa de a câştiga lupta; lupta cu mediul fizic prin reacţii finaliste, fie prin adaptări, fie prin părăsirea mediului, iar lupta împotriva morţii prin restauraţii, prin multiplicare, prin reproducere. E drept că şi cristalele posedă cel puţin câteva din aceste însuşiri, niciodată însă într-un fel atât de accentuat. Cristalele, bunăoară, „cresc" şi ele, dar altfel decât organismele. Sub acest raport, se pare că forma şi limitele configurative ale cristalelor nu sunt aşa de legate de un anume minim şi maxim ca ale organismelor. Pe urmă, cristalele „cresc" printr-un fel de acumulare de materie, printr-un proces central dirijat, dar nu prin „asimilarea" materiei, adică nu prin transformarea ei chimică. Desigur, cristalele se caracterizează şi ele printr-o anume tendinţa de autoconservare, dovadă fenomenele de restauraţie „spontană" ce au loc uneori în regnul lor, când sunt mutilate şi au la dispoziţie materia necesară, dar cristalele nu „luptă" pentru autoconservare ca organismele şi nu recurg împotriva morţii la mijlocul şi subterfugiul înmulţirii, al reproducerii. În general, cât priveşte aplicarea categoriei „finalităţii" asupra cristalelor, nu avem suficiente elemente de apreciere. Vom reţine în cele din urmă că atât lumea organismelor cât şi aceea a cristalelor au aspecte dinamice şi aspecte statice, dar, câtă vreme în regnul organic domină copleşitor aspectele dinamice, în regnul cristalelor stăpânesc vădit aspectele statice. Cu aceasta am înşirat, credem, deosebirile menite să zădărnicească o eventuală confuzie între conceptul de „organism" şi acela de „cristal"!

Dar să revenim de unde am plecat. Spuneam la începutul acestui capitol că diverşi gânditori au văzut fenomenul „societăţii" în lumina conceptului de „organism". Pornind de la o simplă metaforă de rezonanţe poetice, dar de o îndoielnica valabilitate ştiinţifică, aceşti gânditori au propus o întreagă sociologie, o sociologie stranie şi simplista în acelaşi timp, care şi-a avut repercusiunile fireşti şi asupra concepţiilor

filosofice despre *istoric*. Vom încerca în cele ce urmează să arătăm cât de îndoielnică e metafora pe care se întemeiază nu numai sociologia biologică evoluţionistă, ci şi acea filosofie a istoriei care vede în societate un fel de „organism spiritual" sau un organism volitional, precum şi acele varii concepţii care, pentru lămurirea „istoriei" sau a „culturii", recurg la acelaşi concept al „organismului".

Am relevat unele împrejurări şi particularităţi care zădărnicesc orice confuzie între lumea cristalelor şi aceea a organismelor. Motive mult mai serioase ne îndeamnă să ne împotrivim metaforei care ţine cu orice preţ să prefacă „societatea" într-un „organism". „Societatea", în forma ei umană de semnificaţie deplină, este, precum vom arăta, un fenomen ce refuză printr-o hotărâtă depăşire analogiile biologice. Opinia aceasta, pe care deocamdată o anunţăm, nu ne împiedică şi recunoaştem că există în adevăr unele forme de convieţuire a fiinţelor ce par a fi „societăţi", dar care în fond nu sunt. Acestor forme de convieţuire cvasisocială, şi numai acestora, li se potriveşte fără doar şi poate calificativul de „organisme". Anume fenomene de convieţuire cvasisocială au sedus pe sociologi să socotească şi „societatea umană" drept „organism". O asemenea formă de convieţuire de o înfăţişare cvasisocială este de exemplu viaţa de stup a albinelor sau roiul. În adevăr, albinele (sau furnicile) trăiesc „organizate" într-un fel ce poate fi numit atât complex cât şi foarte precis. Privind situaţia mai de aproape, ni se insinuează impresia că individul în cadrul unui stup nu este propriu-zis un „individ", cât mai mult o „celulă" într-un „organism, echivalentul organismului fiind „roiul". Cu alte cuvinte, albinele şi furnicile se comportă ca „celulele" într-un „organism". „întregul" dictează funcţia părţii, iar „părţile" colaborează fără şovăire şi fără a fi excesiv preocupate de autoconservarea lor pentru menţinerea întregului. Justă e numai perspectiva în care „roiul" ne apare ca un „organism", iar albina izolată numai ca o „celulă". Chiar şi ivirea generaţiilor e reglementată în sinul stupului ca şi cum ar fi vorba despre procrearea unui singur individ. Colectivul se

reproduce dând alte roiuri, pe deplin organizate ca atare. Cert lucru, există forme de convieţuire cvasisocială care sunt de fapt „organisme” şi ale căror unităţi nu sunt unităţi autonome, deoarece ele au funcţie „celulară”.

Se mai constată desigur şi alte moduri de convieţuire, fie între animale, fie între oameni, care par a fi „societăţi” şi care nu sunt decât o prelungire a biologicului, adeseori a biologicului însoţit de conştiinţă sau chiar de spirit. „Turmele” la animale şi unele organizări omeneşti în duhul turmei nu reprezintă propriu-zis forme „sociale”, ci sunt întocmiri auxiliare ale organismului ca atare. Animalele se organizează uneori în grupuri dintr-un interes strict biologic, adică în vederea sporirii posibilităţilor de autoapărare sau din interes de procreare. Asemenea organizări sunt numai aparent „sociale”, ele constituind în chip evident doar peninsule paradoxale ale biologicului chiar şi în cazul când biologicul este însoţit de conştiinţă.

Nu credem să ne înşelăm când afirmăm că majoritatea formelor de convieţuire a fiinţelor, forme care prin rostul lor nu depăşesc modelul de existenţă în orizontul lumii date şi forme care nu depăşesc interesul acestor fiinţe în vederea autoconservării, fie ca grup, fie izolate, trebuie luate în seamă numai ca „organisme” sau ca întocmiri ajutătoare ale organismelor, iar nu ca adevărate „societăţi”.

Aceste forme de convieţuire sunt produsele unui mod specific de a exista, circumscris de exigenţele trăirii în lumea dată şi pentru autoconservare. „Roiul” este într-adevăr un organism care produce doar iluzia unei societăţi, iar albina izolată este de fapt un „ce” mutilat, o celulă ce ne comunică doar iluzia unui „individ”. Luând conceptele în toată amploarea accepţiei lor, suntem obligaţi să facem afirmaţia că în lumea albinelor nu există decât un fel de organisme: acestea sunt „colectivele”. Colectivul luptă pentru existenţă, colectivul asimilează hrana, colectivul se reproduce. Iar când e vorba despre „turme”, vom spune că animalul fiinţează ce-i drept izolat ca individ, cel puţin în anumite limite. Totuşi, forma cvasisocială a turmei nu este decât o întocmire

ajutătoare pusă în serviciul intereselor biologice ale indivizilor care se găsesc în turmă.

Conduşi de o anume credinţă despre singularitatea genului uman, am vrea să rezervăm termenul de „societate” numai pentru designarea formelor de convieţuire din lumea umană. Formele de convieţuire umană, deşi de tipuri foarte felurite, se deosebesc profund, în majoritatea imensă a cazurilor, de formele de convieţuire care pot fi numite „organisme” sau alcătuiri auxiliare ale unor organisme. Aspirând să ridicăm conceptul de „societate” la înălţimea semnificaţiei pe care de fapt o are, dar de care de obicei nu ne dăm seama decât vag, vom susţine că „societatea” este forma de convieţuire pur umană în care se exprimă modul specific de a exista al omului. Am arătat de atâtea ori că omul este o fiinţă care, în calitatea sa eminamente *umana*, există într-un anume orizont şi pentru un anume scop; omul ne apare, prin menirea sa, angajat într-un mod ontologic cel desparte de animale printr-o adevărată prăpastie: omul există în orizontul misterului şi în vederea revelării. Rezultatele acestui mod existenţial sunt creaţiile, plăsmuirile revelatoare ale culturii. Orice creaţie de cultură, de la o poezie la o idee metafizică, de la un gând etic la un mit religios, este în sine o mică lume, un univers. „Societatea”, ca mod superior de convieţuire specific umană, e susceptibilă şi ea de o definiţie într-o atare perspectivă ontologică. Societatea este o formă de convieţuire a indivizilor umani sub egida modului de a exista în orizontul misterului şi pentru revelare. „Societatea” este, în ultimă analiză şi în principiul ei cel mai secret, o formă de convieţuire care nu există numai pentru a exista pur şi simplu; ea este o formă de convieţuire pentru producerea unor „universuri spirituale”. Rostul societăţii este în principiu acela de a genera „cosmosul” pe planul revelărilor posibile în condiţii umane. Referindu-ne la alte studii ale noastre ce le-am publicat în cursul anilor, precizăm că această „cosmogeneză” ce se realizează în condiţii umane are loc în cadru relativ, limitativ, niciodată absolut. Cadrul în chestiune este dat de *categoriile stilistice* de proveniență inconştientă. În orice caz, rezultatele cu care se

termină procesul în serviciul căruia stă „societatea” sunt în primul rând plăsmuirile culturii. Am ajuns cu aceasta la un punct unde desprindem diferenţa cea mai hotărâtă dintre un simplu „organism” şi „societate”. Un organism poate să producă un alt organism analog prin înmulţire sau reproducere. De asemenea, un organism poate să producă unelte pentru asigurarea existenţei sale. „Societatea” nu are rostul numai de a se conserva sau de a produce alte societăţi asemănătoare, prin filiaţie: societatea este în primul rând autoarea unei lumi în cadru stilistic; societatea este creatoare de universuri spirituale. Ştim ce sunt aceste „universuri” ca roduri ale societăţii; ele sunt *revelații relative* ale misterului cosmic. Miturile, operele de artă, viziunile metafizice, marile teorii ştiinţifice, idealurile etice sunt tot atâtea universuri spirituale. Societatea are latitudinea să ia măsuri de autoconservare; de asemenea, ea poate să dea loc unor fenomene de filiaţie, dar toate acestea şi altele la fel sunt aspecte ce se înţeleg de la sine şi dincolo de care rostul esenţial al societăţii rămâne totuşi creaţia unei lumi spirituale în cadru stilistic. Dacă organismul e în toate cazurile „entelehial”{8}, avându-şi scopul în sine, în autorealizare şi autoconservare, „societatea”, ca fenomen specific uman, este *entelehială*, avându-şi scopul dincolo de sine, în creaţia unui univers stilistic.

Vom încerca acum să surprindem în această perspectivă deosebirile dintre „organism” şi „societate”. Deosebirile sunt aşa de multe, că nu putem să aspirăm la o înşirare exhaustivă.

„Organismul” trece, atât cât durează, prin varii transformări naturale, printre care cele mai importante sunt fără îndoială transformările de „vârstă”. Vârstele (indiferent cum le numim şi cum le clasificăm) ţin de natura însăşi a „organismului”. Orice organism biologic care-şi împlineşte nealterat legea străbate faze de o ordine ireversibilă, cum ar fi: copilăria, juneţea, maturitatea, bătrâneţea. Aplicarea acestor termeni asupra fazelor unei societăţi se poate face cel mult la „figurat”. Aparenţele particularităţilor de vârstă ce le prezintă o societate sunt efectul unor atitudini spirituale, nu

ceva organic. Şi de aceea aşa-zisele copilărie, maturitate, bătrineţe, în durata unei societăţi, nu sunt în niciun caz aspecte ale unui proces ireversibil. Ele sunt vârste „adoptive", nu vârste reale; ele sunt vârste adoptive, deci reversibile. În fond, schimbările fireşti cele mai adinei ce le îndură orice organism sunt vârstele. Cât priveşte „societatea", vârstele sunt aparente şi au o semnificaţie cu totul *sui-generis*. Cele mai importante transformări ale unei „societăţi" sunt cele de natură „stilistică". O societate îşi poate schimba înfăţişarea, structura şi configuraţia, trecând de la articulaţia şi arhitectonica unui anume „stil" la articulaţia şi arhitectonica altui „stil". Un moment cu totul periferial este, în cadrul unui „stil", o anume vârstă „adoptivă" a societăţii. De exemplu, societatea preromantică din secolul al XVIII-lea avea ca vârstă adoptivă „adolescenţa"; societatea clasică din acelaşi secol avea ca vârstă adoptivă „maturitatea"; societatea „romantică" de pe la 1800 se manifesta ca şi cum ar fi băut elixirul „tinereţii".

„Organismul" se mai prezintă şi ca o configuraţie temporală; el are o durată ale cărei limite pot fi indicate cu aproximaţie şi pe temeiuri statistice. „Societatea", cel puţin în principiu, nu posedă o asemenea configuraţie temporală: în principiu, „societatea" are darul perenităţii. Dar tot aşa ea poate avea o durată conştient stabilită şi hotărnicită.

În domeniul „organic", fenomenul „morţii" şi al „înmulţirii", al „reproducerii", sunt corelate şi fac parte din însăşi natura organismului. Organismul se apără împotriva morţii prin reproducere. În general, dacă organismul singular e supus morţii, aceasta e numai fiindcă el are, în principiu, şi posibilitatea de a se reproduce. Societatea, fiind înzestrată, virtualmente cel puţin, cu atributul perenităţii, nu oferă spectacolul morţii şi al reproducerii ca fenomene rezultând din însăşi firea ei. Societatea are latitudinea de a-şi traduce efectiv pe un plan de realitate posibilitatea de a dura nelimitat: prin împrospătarea membrilor.

În domeniul organic, întâmpinăm sub cele mai felurite chipuri fenomenul reproducerii, al filiaţiei. Procesul în

chestiune are loc pe linia şi în cadrul unuia şi aceluiaşi tip „biologic”. Constatăm neîndoios şi pe plan social un fel de filiaţie, dar, când societatea dă naştere altei societăţi, filiaţia nu e condiţionată şi dirijată de un „tip”. Societăţile legate între ele prin filiaţie pot să fie ca structură aşa de deosebite, încât ele să nu aibă comun decât raportul de la izvor la derivat. Niciun tip „generic” nu conduce aici procesul filiaţiei. Şi e firesc să fie aşa, căci procesul filiaţiei nu are pe plan social acelaşi rost ca în domeniul organic: filiaţia de sens organic e o întocmire necesară împotriva morţii; când e vorba însă despre societate, rostul filiaţiei variază de la caz la caz, iar pericolul morţii intervine aici doar ca o cauză cu totul incidentală a fenomenului în discuţie.

Un organism poate trăi alături de un alt organism sau în simbioză cu alt organism. Dar un „organism” nu va permite niciodată interferenţe de structura cu alt organism, în sensul ca o parte dintr-un organism să facă parte şi dintr-un alt organism. Această independenţă şi impermeabilitate structurală în raportul dintre organisme ţine, pe cât se pare, chiar de definiţia organismului. Dimpotrivă, o „societate” poate să interfereze cu altă societate, în sensul că un membru al unei societăţi poate fi membru şi al altor societăţi. În cadru sociologic, interferenţele structurale sunt nu numai posibile, dar şi foarte frecvente.

Un organism e în stare să producă „unelte” şi să transforme mediul natural în vederea unui profit al organismului, între organismul-autor al acestor „unelte” şi transformările realizate în mediu se constată o relaţie autorică şi eventualul profit biologic al autorului. Dar atât. Situaţia devine alta în planul societăţii. Societatea poate să producă *universuri spirituale* de o anume înfăţişare „stilistică”; de asemenea, ea poate să producă unelte de un anume aspect stilistic; şi tot aşa să efectueze transformări în mediu în acelaşi sens stilistic. De remarcat însă că între „societate” şi aceste produse stilistice nu există numai o relaţie „autorică”. Între „societate” şi produsele ei stilistice există totdeauna şi *asemănări* de structură stilistică. Să ne gândim numai la asemănările de stil

dintre cetatea greacă şi arta greacă, dintre societatea medievală, ierarhic structurată într-un imperiu pământesc-ceresc, şi catedrala gotică! Evident, în domeniul biologic funcţia autorică a unui organism duce la produse a căror structură e dictată de necesităţi strict biologice. În domeniul sociologic, funcţia autorică duce la produse de o înfăţişare *stilistică*, la produse ce manifestă cel puţin o parţială, dar adesea chiar integrală analogie de stil cu societatea însăşi.

Am relevat în cele de mai înainte câteva din particularităţile distinctive ale „societăţii" în comparaţie cu „organismul". Cele arătate zădărnicesc ecuaţia dorită de atâţia filosofi ai istoriei şi de atâţia sociologi. Dar deosebirile dintre societate şi organism nu sunt numai de atribute de fizionomie şi structură; deosebirea e chiar de „mod ontologic": *organismul există „entelehial" în orizontul lumii ce-i este dată şi pentru autoconservare*; *societatea există entelehial în orizontul misterului şi în vederea revelării*.

Deodată cu fenomenul „societăţii" începe de fapt în lume o nouă ordine ontologică: „societatea" e forma exterioară pe care o ia modul de existenţă specific uman. Ea este configurată şi structurata în ultimă analiză pe temeiul unor adinei funcţii modelatoare, adică pe baza aceloraşi factori stilistici care se imprimă şi universului spiritual. Cosmosul stilistic este scopul pentru care există societatea. „Organismul" este fără îndoială un fenomen al naturii, pe deplin integrat în ea. Societatea, întrucât membrii ei sunt şi „organisme", aparţine desigur şi ea, cel puţin sub anume aspecte, *naturii*, dar întrucât societatea tinde spre revelarea misterului în cadru stilistic şi întrucât ea însăşi e structurată pe temei de categorii stilistice, ea depăşeşte natura, reprezentând faţă de aceasta un fenomen cu desăvârşire nou. Se constată fără îndoială şi existenţa unor societăţi ce nu-şi au rostul în producerea unui univers stilistic şi care sunt destinate să înlesnească omului doar existenţa în orizontul dat şi pentru autoconservare. Vrednic de reţinut este însă că şi astfel de societăţi umane, spre deosebire de cvasisocietăţile animale, sunt „stilistic" structurate, purtând o pecete istorică, câtă vreme

cvasisocietăţile animale sunt atemporale, astilistice, stereotipe. Împrejurarea evidentă că societăţile umane, în toate formele lor, sunt structural impregnate de categorii stilistice, chiar şi atunci când ele sunt doar factori auxiliari ai existenţei biologice, dovedeşte îndeajuns cât de profund deosebită e societatea specific umană de convieţuirea ca fenomen animal. Uneori, convieţuirea animală prezintă structuri foarte complexe, ca la furnici sau la albine, dar aceste structuri sunt dictate totdeauna de un finalism interior al fenomenului, câtă vreme „societatea umană" ni se înfăţişează sub forme dictate de puteri stilistice. Categoriile stilistice care sunt expresia conceptuală a acestor puteri nu sunt deloc aplicabile asupra fenomenelor naturii; ele sunt aplicabile însă asupra unui univers spiritual sau asupra creaţiilor revelatoare ale genului uman. De unde urmează că societatea umană, în formele ei istorice, este organizarea vieţii omeneşti în virtutea şi pe temeiul aceloraşi potente stilistice care stau la baza unor opere de artă sau a unei viziuni metafizice. Numai această perspectivă pune în justă lumină societatea umană.

CÂMPURILE STILISTICE

Teoria noastră despre substratul spiritual-inconştient al unui „stil" am circumscris-o în lucrări anterioare celei de faţă. Am recurs, după împrejurări, când la imaginea „matricei stilistice", când la imaginea „câmpului stilistic"; aceasta după necesităţi de plasticizare a unor concepte ce ţin în primul rând de gândirea filosofică abstractă. Teoria am expus-o pe larg în *Trilogia culturii* şi în *Trilogia valorilor*. Lucrarea de faţă impune, prin ideaţia, economia şi articulaţia ei, fireşte, şi un capitol în care să desfăşurăm încă o dată ideile despre ceea ce ne-am obişnuit să numim „matrice stilistică" sau „câmp stilistic". Capitolul va fi rezumativ. Rândurile acestea, raportate la ceea ce am avut prilejul de a arăta pe larg aiurea, nu aduc nimic nou. Studiul nostru despre *Fiinţa istorică* cere însă neapărat, prin însuşi mersul ideilor, o expunere a teoriei chiar la încheietura unde ne găsim acum. Nu ne putem scuti cititorii de a repeta, cu noi alături, unele formulări.

Teoria despre „matricea stilistică" sau „câmpul stilistic" s-a închegat deplin numai în cursul timpului. Ea s-a amplificat cu încetul şi s-a lămurit pas cu pas. Pe vremea când scriam *Orizont şi stil*, muchiile cristalului la care aveam să ajungem încă nu ne erau pe deplin clare. Chiar unele importante implicate filosofice ale teoriei trebuiau puse încă în lumină. Teoria despre „matricea stilistică" sau despre „câmpul stilistic" şi-a asimilat o tot mai bogată substanţă, ca să se articuleze în cele din urmă sub forma unei concepţii vaste despre spiritul inconştient şi despre existenţa umană ca atare. Căci, spre deosebire de psihanalişti, noi admitem nu numai un suflet inconştient, ci şi un spirit inconştient. Cu aceasta am lărgit considerabil sfera cercetărilor abisale, cărora le anexam, fără nicio silnicie, atâtea probleme esenţiale ale filosofiei culturii.

Teoria noastră despre matricea stilistică încearcă să releve anumite funcţii ce ţin de structura spiritului inconştient. Să ne înţelegem. Încă de la Kant încoace, se ştie că spiritul nostru

conştient este structural echipat cu anume funcţii categoriale. Ipoteza despre existenţa unui spirit *inconştient* o dată emisă, era firesc să ne punem întrebarea dacă nu cumva acesta este de asemenea structural echipat cu anume funcţii categoriale. Răspunsul nostru la această întrebare avea să fie pozitiv. Dacă spiritul conştient îşi are categoriile de organizare a experienţei, spiritul inconştient îşi are de asemenea categoriile sale care, împreună, alcătuiesc un complex de „funcţii modelatoare" în raport cu „misterul" pe care omul încearcă să şi-l reveleze prin plăsmuiri spirituale. Un atare complex de funcţii categoriale inconştiente este ceea ce noi numim o „matrice stilistică" sau un „câmp stilistic". Nu este cazul să intrăm aici în aspectele de detaliu ale teoriei noastre. Cititorii care doresc să le cunoască sunt îndrumaţi să citească lucrările în care am expus pe larg teoria. Un aspect trebuie totuşi amintit. Teoria noastră despre matricea stilistică aruncă lumini nu numai asupra structurilor fiinţei umane, ci şi asupra modurilor existenţiale ale acesteia. Astfel, teoria noastră stilistică aduce şi un esenţial element integrant antropologiei.

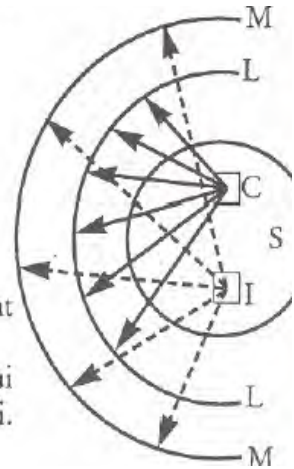
Supusă unei atente analize, fiinţa umană apare definită prin cele două moduri de existenţă ale sale. Atribuim fiinţei umane două moduri ontologice: întâiul omul îl are comun cu alte fiinţe animale; prin cel de-al doilea omul se diferenţiază de toate celelalte fiinţe terestre. Fiinţa umană încă *nedeplină* există în orizontul lumii date prin simţuri şi pentru autoconservare; fiinţa umană *deplină* există în orizontul misterului şi pentru revelare; prin acest de-al doilea mod ontologic al său, omul reuşeşte de fapt să devină o fiinţă unică în felul ei în univers. Ca fiinţă căreia în chip existenţial i se deschide un orizont al misterului, omul va încerca să-şi reveleze sieşi, prin creaţii spirituale, prin plăsmuiri de cultură (mituri, viziuni metafizice, viziuni religioase, teorii ştiinţifice, întruchipări de artă) misterul ce i se deschide în faţă. Omul, când vrea să-şi reveleze un mister, se va comporta ca un subiect care plăsmuieşte. Asupra tuturor plăsmuirilor spirituale prin care fiinţa umană îşi revelează sieşi misterele lumii înconjurătoare sau lăuntrice se imprimă funcţiile

modelatoare ale matricei sale stilistice. Situaţia permite să fie exprimată şi altfel, cu ajutorul celeilalte imagini: toate creaţiile şi înfăptuirile omului poartă amprentele unui câmp stilistic, configurindu-se ca pilitura de fier într-un câmp magnetic. „Categoriile" inteligenţei conştiente sunt văzute, de la Kant încoace, ca un *a priori* pe baza căruia omul îşi organizează datele simţurilor, prefăcându-le într-un cosmos empiric. La fel, matricea stilistică, cu categoriile ei inconştiente, trebuie privită ca un fel de *a pnori* al tuturor plăsmuirilor, nu numai de cunoaştere, ci de cultură şi de civilizaţie, în general, ale omului.

Avem latitudinea de a reprezenta grafic şi schematic conştiinţa spirituală a fiinţei umane astfel:

S — Spiritul
C — Conștiința
I — Inconștientul
L–L — Lumea simțurilor
M–M — Orizontul misterului

Săgeţile îndreptate spre lumea simţurilor sunt categoriile inteligenţei, ale conştiinţei. Săgeţile îndreptate spre orizontul misterului sunt categoriile stilistice, ale inconştientului.



Alte precizări. Categoriile inteligenţei, ale conştiinţei, sunt aproximativ un patrimoniu comun, general, invariabil al umanităţii de pretutindeni. Dimpotrivă: categoriile stilistice, ale inconştientului, care alcătuiesc o „matrice" sau un „câmp", sunt de asemenea prezente în spiritul uman de pretutindeni, dar acestea au tendinţa de a se diferenţia: ele sunt nespus de variabile, atât în spaţiul geografic cât şi în timpul istoric al umanităţii; ele variază după colectivităţi şi chiar după indivizi.

Un lucru mai trebuie spus încă în ceea ce priveşte modul de a se „înmănunchea" al categoriilor stilistice. Categoriile ce

alcătuiesc o „matrice” sau un „câmp” se completează unele pe celelalte în sens „cosmogenetic”; ele formează împreună cadrul sau baza unor lumi posibile. Categoriile stilistice se înmănunchează într-un tot, dar ele nu alcătuiesc totuşi un tot *indivizibil*. Aceasta înseamnă că în cadrul uneia şi aceleiaşi matrice stilistice categoriile sunt variabile, independente una de cealaltă.

Teoria cu privire la matricea stilistică sau câmpul stilistic am avut prilejul de a o aplica în *Trilogia culturii* şi în *Trilogia valorilor* asupra unor materiale de cultură foarte diverse. Am ales din istorie exemple ţinând de domeniul mitului, al religiei, al metafizicii, al artei, al ştiinţei. Pentru ilustrarea şi verificarea teoriei, ne-am oprit numai rareori asupra unor exemple spicuite prin istoria politică a popoarelor. Materialul pe care istoria politică a popoarelor ni-l oferă pentru ilustrarea teoriei nu este însă mai puţin concludent decât materialul cules prin domeniile pur spirituale.

Mai avem însă şi un alt motiv pentru care ţinem, în acest loc, la o ilustrare a teoriei noastre stilistice prin exemple din viaţa politică. Motivul poate fi lesne ghicit. Suntem cuprinşi de astă dată de o lucrare de filosofia istoriei. Se ştie prea bine că istoriografia pune în general un accent deosebit pe viaţa politică, socială, de stat a popoarelor. În consecinţă, credem că este oportun să arătăm în acest capitol eficienţa „câmpurilor stilistice”, abătându-ne puţin şi prin istoria vieţii politice şi de stat.

Dăm în cele ce urmează un exemplu din istoria romanilor şi apoi un exemplu din istoria noastră, a românilor. Exemplele, alese aproape la întâmplare, învederează eficienţa câmpurilor stilistice şi în ceea ce priveşte „politicul”. Exemplele pot fi multiplicate la infinit, căci în perspectiva ce ni se deschide prin teoria câmpurilor stilistice orice fenomen politic, de oricând şi de oriunde, poate fi atras în operaţia de documentare.

Exemplul din istoria romanilor asupra căruia am hotârât să ne oprim se referă la perioada de constituire a „monarhiei”.{9}

Încă înainte de naşterea lui Iuliu Cezar, Roma a izbutit în

cursul secolelor să-şi întindă dominaţia politică-militară peste seminţiile şi popoarele italice, asupra Greciei şi a unor teritorii asiatice de apus. Concomitent, trebuie să presupunem că elenismul, cu câmpul său stilistic, influenţând mai ales spiritualitatea religioasă, se întindea în lumea mediteraneană spre apus. Elenismul, cu „câmpul" său, se propaga în această direcţie fără a întâmpina rezistenţe prea serioase. Roma îşi avea desigur propriul său „câmp stilistic" foarte puternic, care afecta însă mai mult gândirea juridică, viaţa socială şi de stat. Cât priveşte Roma şi Peninsula Italica, câmpul stilistic elenist ţinea sub inrâurirea sa îndeosebi preocupările religioase-cultice, anume mijiri ale gândirii filosofice şi preocupări nu tocmai de dispreţuit de natură artistică. Poate că nu ne înşelăm prea tare susţinând că etruscii au influenţat viaţa romană într-un sens oarecum preelenistic, aceasta vreo câteva secole mai înainte de a fi pătruns aici elenismul propriu-zis. Se pare că poporul etrusc a pregătit cel puţin, dacă nu altfel, atunci prin cultele lui şi prin felul artei lui, terenul pentru ca elenismul să-şi reverse mai lesne undele până în ţinuturile Tunului. În perioadele de mare istorie, interferau la Roma aşadar două puternice câmpuri stilistice, unul local, de baştină, cel roman, peste care s-a întins vastul câmp elenistic, activ mai vârtos prin locurile goale ale spiritualităţii, prin golurile ce se căscau în câmpul stilistic roman. Un roman, chiar de condiţie socială mijlocie, din secolul II î.e.n. Creştea în acest spaţiu de interferenţe stilistice. Un roman cu oareşicare preocupări spirituale se împărtăşea din amândouă câmpurile, cu accente venind când din unul, când din altul. Este de presupus că Iuliu Cezar a crescut într-un asemenea climat de interferenţe. El s-a emancipat însă mai mult decât oricare dintre compatrioţii săi de până la el de sub influenţa câmpului stilistic roman. Prin sânge, Iuliu Cezar era un descendent al nobilimii romane originare (nepot al lui Marius). Tânărul Iuliu Cezar, ca să scape de furia dictatorului Sulla, se refugiază într-un fel în lumea elenistă. El îşi făcu ucenicia întru viaţa de mai târziu, ocupând undeva în Răsărit o slujbă militară. Şi mai făcea Iuliu Cezar în acel timp şi studii

la Rhodos. Acolo, pe meleaguri asiatice şi la Rhodos, Iuliu Cezar îşi lua avânt tineresc, lămurindu-şi visurile. Substanţa sa romană accepta acolo amprente elenistice puternice şi directe. Întors apoi în oraşul natal, el va încerca să-şi facă loc în viaţa politică, să urce treptele spre locuri de răspundere la care îi dădeau un drept puterile minţii şi sângele. El se deda uneori şi la combinaţii subversive, cu o versatilitate mai mult elenistică decât romană. În anul 59 (î.e.n.), Cezar devine consul; în această calitate el se manifestă ca un om deosebit de maleabil, plin de iniţiative şi mai activ decât fusese oricare alt consul pe care Roma l-a avut vreodată. Mai dovedea Iuliu Cezar, prin isprăvile sale şi prin lipsa de respect faţă de legile în vigoare, că el nu mai era tocmai un spirit „roman". Oricum, în activitatea sa prodigioasă el nu se împiedica în scrupule de conştiinţă juridică. Planuri „demăsurate" îi umblau prin cap. Cert, o integrare totală în câmpul stilistic roman tradiţional i-ar fi zădărnicit ascensiunea. De aceea, el sărea mereu „dincolo", într-un câmp mai larg. Mai târziu, proconsulatul, în timpul căruia Cezar, cu mâna tare şi cu iscusită diplomaţie, a supus Galia, a oferit marelui om de acţiune prilejuri nenumărate de a ieşi din obişnuinţele „romane". El îşi oţelea puterile. Prin înfrângerea lui Ariovist, Iuliu Cezar va înlătura pentru sute de ani posibilitatea creării unui imperiu galo-german. Prin înfrângerea lui Vercingetorix, în care s-a ridicat ca niciodată spiritul de independenţă galic, Cezar asigură pentru sute de ani supunerea Galiei. Iniţiind procesul de romanizare a Galiei, Iuliu Cezar schimbă definitiv cursul istoriei în aceste părţi de lume. Cât de liber a devenit Cezar în anii săi de ascensiune faţă de câmpul stilistic roman ne-o dovedeşte mai izbitor decât orice fapta, fabuloasă în sine, prin care, trecând Rubiconul, risca un război cu Roma. Din acest moment, el doreşte desigur puterea, nu numai de dragul puterii, ci pentru a schimba faţa statului roman după idei „monarhice". Luptând după cum îi dicta geniul ce-l purta sub frunte împotriva lui Pompei şi a senatului roman, Cezar trecea iarăşi, fără scrupule, mult dincolo de câmpul stilistic roman. Prin bătăliile de la Pharsalos (anul 48), de la Thapsus (anul

46), de la Munda (anul 45), el desfiinţează de fapt „republica”; lovitură cu lovitură, Iuliu Cezar îşi pregăteşte „monarhia”. În zenitul ascensiunii, el va interveni în politica egipteană, stând vreo nouă luni la Alexandria. Nu farmecele Cleopatrei l-au atras spre lumea elenistică. Situaţia era tocmai pe de-a-ndoaselea; o viaţă întreagă el s-a lăsat înduplecat, cu tot mai mare îngăduinţă, de câmpul elenistic. Această împrejurare, echivalentă unei forţe majore, l-a încurcat în mrejele Cleopatrei. Amestecându-se aproape jucăuş în certurile pentru tron din Egipt, Cezar nu încetează însă nicio clipă de a gândi şi de a se comporta ca exponent suprem al Romei. În ţara de pe Nil, Iuliu Cezar îşi făureşte doar planurile de viitoare monarhie. Monarhia el o vede tot mai mult în spiritul „regalităţii” elenistice. Câmpul stilistic sub îndrumarea căruia Iuliu Cezar va acţiona de aici înainte şi sub puterea căruia el îşi va alcătui planurile de stăpânire politică şi de expansiune militară este evident cel elenistic. Dar logica, realismul, consecvenţa lui Iuliu Cezar? Acestea de unde veneau? Da, acestea fac parte din câmpul roman. Un rod este Iuliu Cezar a două câmpuri stilistice care se contaminează reciproc. Pentru a lămuri însă concepţiile şi înfăptuirile lui Iuliu Cezar, nu se poate trece cu vederea un fapt cert: accentul principal al concepţiilor venea din câmpul elenistic. Ultimele planuri de expansiune ale lui Iuliu Cezar, acelea de a-i supune pe părţi, de a trece apoi Caucazul pentru a ataca prin nordul Mării Negre, pe la spate, stăpânirea dacilor (Burebista), ce se întindea pe atunci în nord şi vest, din Transilvania până la Carpaţii Păduroşi, râul Marus (Slovacia) şi cursul mijlociu al Dunării, seamănă îndeaproape cu planurile „demăsurate” ale lui Alexandru cel Mare. Iuliu Cezar dorea să creeze un imperiu universal elenistic de tip absolutist-teocratic cu capitala la Roma. Un rege-zeu se visa Iuliu Cezar când căzu victima conjuraţiei republicane (anul 44, Idele lui Marte).

După asasinarea lui Iuliu Cezar, au izbucnit după cum era de aşteptat mari tulburări în Imperiul Roman. Războiul civil. Fanaticii raţiunii juridice au fost nevoiţi, spre surpriza lor, să constate că ideea monarhică n-a fost ucisă o dată cu acela care

a întruchipat-o cel dintâi. Ce avea să se întâmple după moartea cezarului? Amoniu deţinea consulatul şi *eo ipso* puterea în condiţiile momentului. În faţa acestuia, Brutus şi Cassius, principalii conjuraţi împotriva lui Cezar, părăsesc Roma. Un rival i se iveşte lui Antoniu în tânărul care pe atunci împlinea doar 19 ani, Octavian, nepot şi fiu adoptiv al lui Iuliu Cezar. Octavian, căruia Antoniu îi arăta în fel şi chip duşmănie în ascuns sau pe faţă, intră în alianţă cu partidul republican al senatului. Mai înainte, Octavian îşi formase trupe cu propria-i cheltuială – faptă ce echivala cu o mici lovitură de stat. Tânărul Octavian se aliază cu republicanii, cu senatul desigur, pentru a-şi „legitima" iniţiativa ce-o luase de a-şi alcătui trupe „personale". De îndată ce Octavian izbuteşte să-şi „legalizeze" fapta, Octavian face presiuni, cu aceleaşi trupe pe care le pusese oarecum la dispoziţia senatului, să fie ales consul pentru anul 43. Condiţiile incerte ale momentului impun însă lui Octavian o înţelegere cu Antoniu şi cu Lepidus. Se ajunge la un triumvirat întărit prin hotărârea poporului. După aceasta, Antoniu şi Octavian înfrâng în Peninsula Balcanică oastea republicană a lui Brutus şi Cassius. Triumvirii îşi împart provinciile. Antoniu obţine Orientul, Octavian – Vestul, Lepidus – Africa. După o scamă de neînţelegeri şi chiar de mărunte şi locale „războaie civile", puterea în imperiu îi revine tot mai mult, la Roma şi în Vest, în Africa şi în Sicilia, lui Octavian; în Răsărit – lui Antoniu. Acesta înţelegea să-şi faci cariera politică pe platforma egipteană. În calitate de prinţ-consort al reginei Cleopatra, Antoniu trăia ca un mare rege de tip elenistic-oriental. Amoniu se înstrăina tot mai mult de interesele Romei. La un moment dat, el se lansează în acţiuni de război împotriva părţilor. Aceasta evident în interesul Cleopatrei, iar nu al Romei. Antoniu a mai crezut apoi că poate să serbeze un triumf asupra regelui Armeniei la Alexandria. Cu aceasta, Antoniu dădea lumii a înţelege că pentru el capitala imperiului era Alexandria, nu Roma. Mai mult: Antoniu cedează Cleopatrei teritorii „romane". Această purtare şi aceste fapte erau pentru oricine dovezi că Antoniu nu se mai gândea la Roma decât ca la o parte de imperiu pe

care visa să o integreze imperiului răsăritean cu capitala în Egipt. O mare criză, o criză fără precedent, se vestea la orizont în Imperiul Roman. Va învinge Răsăritul sau Apusul? Ideea monarhică era în marş. Va triumfa ideea sub forma ei oriental-teocratică sau sub forma moderată a „principatului", sub forma ei „romană"? Nu este cazul să intrăm cu amănunte în desfăşurarea conflictului pregătit pe îndelete vreo zece ani. Senatul şi poporul roman declară război Cleopatrei, adică imperialismului egiptean a cărui unealtă devenise Antoniu. La Actium (2 septembrie, anul 31) se dă istorica bătălie. Una dintre cele mai importante pentru destinul Europei şi al lumii. Roma învinge. Antoniu şi Cleopatra se sinucid. Împărăţia lui Octavian începe formal la 16 ianuarie, anul 27. În timpul ascensiunii, îl vedem pe Octavian activând ca om de stat, ca autor al ideii monarhice a „principatului" şi ca diplomat, mai mult decât ca milita:. În viaţa şi în activitatea lui Octavian s-a făcut simţit, ca şi în activitatea politică şi de om de stat a lui Iuliu Cezar, un „câmp stilistic". Nu însă acel câmp stilistic ce-l bănuiam a fi stat la baza operei politice a lui Iuliu Cezar. Se poate remarca pe etape cum viaţa şi opera lui Iuliu Cezar ies treptat din câmpul stilistic „roman", realizându-se tot mai învederat în cel „elenistic". Octavian era nu numai fiul adoptiv al lui Iuliu Cezar, urmaşul de drept al acestuia, ci şi un nepot de „sânge". Totuşi, cu Octavian şi prin Octavian se produce cea mai puternică, dacă nu tocmai ultima, reacţie a câmpului stilistic „roman" împotriva celui „elenistic" în care s-a format şi a murit „părintele". Supunând unei analize stilistice ideea monarhică a lui luliu Cezar, descoperim implicit şi aspecte răsăritene. Ideea implica un orizont larg, spaţiul „dezmărginit" al elenismului; ideea mai implică o depăşire în toate a „măsurii" romane; ea implica o transcendere a umanului în divin, o înclinare spre „absolut", un autoritarism sacral de reliefuri teocratice. Ideea monarhică ce şi-o alcătuieşte Octavian domoleşte toate aceste aspecte şi accente. După mica lovitura de stat ce a dat-o la vârsta de 19 ani, organizându-şi trupe pe cheltuială proprie, Octavian se grăbeşte să intre în „legalitate", în toate împrejurările,

Octavian arată „legii” un respect în spirit cu adevărat „roman”. În toate, Octavian cunoaşte măsura „omenească”, cu toate că el şi-a creat un nimb elenistic, cu toate că omenirea din imperiu vedea în el un Salvator divin, un zeu pe pământ. Octavian a fost în stare să facă gestul cel mai Roman” ce a fost făcut vreodată de un cetăţean roman. Octavian era realmente *stăpânul* lumii romane, când la 13 ianuarie, anul 27 el depune în mâinile senatului şi ale poporului toate puterile excepţionale ce i s-au conferit. Cu aceasta, el restaurează juridic „republica”. Pentru acest act republican făcut cu spiritul „măsurii”, el primeşte din partea senatului titlul de *augustus*. Octavian se consideră doar *princeps*, adică cel dintâi cetăţean al statului. Desigur, Octavian Augustus ajunge să adune în persoana sa toate puterile, dar aceasta numai în cursul anilor, cu multă pondere şi chibzuială, cu cumpănire înţeleaptă, ca să nu dea nimănui impresia de auto-exaltare. El respecta tot timpul situaţia juridică a raportului de vase comunicante dintre el şi senat. În anul 23, Octavian renunţa la situaţia de consul, pe care a deţinut-o de treisprezece ori; îşi creează însă numaidecât situaţia de „tribun”. El e *imperator*, domn care decide asupra războiului şi păcii, dar altfel multe dintre „puteri” el le are temporar şi le împarte chiar cu alţii. Astfel, Octavian devine de-abia în anul 12 şi *pontifex maximus*. Starea sa „monarhică” el n-o înţelege şi n-o vrea ca un tot indivizibil. În concepţia lui Octavian, situaţia „monarhică” se compune şi se recompune prin cumulare şi cedare de „puteri”. Într-o enumerare a faptelor sale, în autobiografia sa testamentară, Octavian Augustus mărturiseşte cu mândrie următoarele: „Dictatura am refuzat-o când poporul şi senatul mi-au oferit-o în anul consulatului lui Marcus Marcellus şi al lui Lucius Airuntius” (anul 22). În alt loc: „De trei ori în anii consulatelor lui Marcus Vinicius şi Quintus Lucretius (anul 19) şi al lui Publius şi Gnaeus Lentulus (anul 18), al lui Paulus Fabius Maximus şi al lui Quintus Tubero (anul 11) urma să fiu învestit, la dorinţa senatului şi a poporului, cu cea mai mare putere pentru supravegherea unică şi suprema a moravurilor şi legilor, dar n-am acceptat nicio funcţie ce ar fi fost

împotriva obiceiului strămoşesc. Măsurile ce senatul dorea atunci să le iau le-am dus la îndeplinire prin puterea mea tribuniciară, şi de cinci ori am dobândit la cererea mea, din partea senatului, un părtaş la această putere." Octavian ocupă tot felul de „funcţii" alături de alţii. În fruntea senatului a fost timp de patruzeci de ani. Octavian a purtat războaie civile numai ca să stângă dezordinea; el a purtat războaie pentru asigurarea hotarelor când era obligat; dar grija sa principală a fost asigurarea păcii şi a prosperităţii. A „construit" ca niciunul dintre înaintaşii săi care au deţinut puteri excepţionale în stat. A făcut ordine. Din haosul războaielor civile el a făcut un cosmos. Şi acest „cosmos" poartă în chip accentuat amprentele câmpului stilistic roman.

*

Pentru a arăta rolul unui „câmp stilistic" în formarea omului politic, vom da şi un exemplu din istoria românilor. Să analizăm din acest punct de vedere deceniile de la sfârşitul veacului al XVII-lea şi primele decenii ale veacului al XVIII-lea din Principatele Româneşti. Viaţa şi opera unui om politic şi ale unui om al spiritului, cum a fost Dimitrie Cantemir, ne pot servi un bun prilej de a desfăşura un asemenea „câmp stilistic" ce-şi pune pecetea pe activitatea, viaţa şi opera oamenilor.

Viaţa lui Dimitrie Cantemir e o viaţă trăită la răscruce de vremuri; ea rezuma, prin profilul ei abrupt, prin peripeţiile ce o înalţă şi o sfâşie, un ansamblu de situaţii dintre cele mai dramatice ale istoriei noastre. Născut în 1674, Dimitrie, fiu de domn, îşi petrece cea mai mare parte a vieţii dincolo de hotarele ţarii. Astfel, de la 1688 începând, timp de trei ani, el va fi ostatec la Constantinopol; revine la Curtea tatălui său, voievodul Constantin Cantemir, unde la un moment dat va lua parte la tragice evenimente politice interne; în 1693, după moartea tatălui său, Dimitrie este ales domn pentru foarte scurt timp, adică pentru câteva săptămâm; este înlăturat, pleacă în surghiun iarăşi la Constantinopol. În ţară nu se mai întoarce decât sub domnia fratelui său, Antioh, care la rândul său va fi mazilit în 1700. De la mazilirea acestuia, pe urmă, Dimitrie rămine necurmat la Constantinopol, chiar şi sub a

doua domnie a lui Antioh, şi nu se mai întoarce în Moldova decât pentru cele câteva luni de domnie a sa, din noiembrie 1710 până în iulie 1711. Dimpreună cu familia sa, îşi va petrece restul vieţii în Rusia, până în anul morţii, 1723. Din cei patruzeci şi nouă de ani cât avea să dăinuiască linia sa pe pământ, Dimitrie a trăit răstimp de douăzeci şi cinci de ani, până la 30 de ani, în afară de hotarele ţării. Faţă de consecinţele obişnuite pe care anii petrecuţi în „străinătate" le au asupra oamenilor, e de mirat cum Dimitrie şi-a mai putut păstra până la urmă sufletul de moldovean, căci acest suflet, în ciuda culturii cosmopolite ce şi-a însuşit, nu l-a părăsit niciodată. Ţinându-se seama de viaţa nespus de agitată, întreruptă de atâtea schimbări până în temelii, e de mirat apoi cum Dimitrie Cantemir a putut să lase în urma sa o operă literară, filosofică şi ştiinţifica atât de bogată, o operă ce presupune o stăruitoare continuitate de preocupări şi, oricum, răgaz, linişte, contemplare, cercetare. În condiţiile ce i-au fost hărăzite şi care au putut în mare să fie reconstituite de către biografi, apariţia spirituală a lui Dimitrie Cantemir rămâne aproape improbabilă. Spre a ne da întru câtva seama de atmosfera generală, de felul curentelor şi aspiraţiilor, dar şi de diversitatea orientărilor timpului în care a vicţuit şi din care s-a împărtăşit Dimitrie Cantemir, e suficient să amintim că el a fost contemporanul mai tânăr al lui Ludovic al XIV-lea. Mare nu atât prin sine, cât ca reprezentant al epocii, Regele Soare, cu strălucirea fără pereche a Curţii sale, cu orgoliul său debordant, cu ideea demăsurată ce o avea despre puterea ce i s-a conferit prin supremă graţie, a devenit un fel de model pe care toate conştiinţele domneşti din acea vreme l-au găsit vrednic de imitat. Contemporan a fost Dimitrie Cantemir şi cu Carol al XII-lea, cu acel straniu, meteoric Alexandru Macedon al Nordului, sub ale cărui porunci Suedia şi-a ajuns apogeul de nimenea visat al expansiunii sale în Europa şi care, prin cutezanţa şi încăpăţânarea, prin faptele militare de genial strateg, prin răsturnarea rânduielilor din preajama Balticii până la Marea Neagră, a ţinut răstimp de două decenii cu respiraţia oprita tot spaţiul continental. Dimitrie Cantemir este

contemporan cu Petru cel Mare, ţarul tuturor ruşilor, înnoitor, fără pereche printre înaintaşi, al vieţii poporului său, o natură la puterea a doua, izbucnită intempestiv nu se ştie prin ce generaţie spontanee în mijlocul întinderilor ruseşti. Prin Petru cel Mare, Rusia se ridică la rangul de mare putere, substituindu-se în jocul de forţe al Europei puterii suedeze. Cu el începe europenizarea conştientă a Rusiei. Dimitrie Cantemir mai este contemporan şi cu descreşterea rapidă a Imperiului Otoman. El vede crescând puternica steaua prinţului Eugen de Savoia, a „nobilului cavaler" care a dat lovituri decisive puterii turceşti în atâtea istorice bătălii. Înşirând aceste nume, dăm punctele de reper ce ne îngăduie să apreciem cât de învolburată a fost epoca în care a trăit Dimitrie Cantemir. Este vorba despre timpul absolutismelor radicale, în care voinţa de dominaţie a domnitorilor se dezlănţuie fără de frâu, urnind din loc hotarele tuturor statelor europene. Este vorba despre timpul în care toate statele ajung într-o stare de agregare lichidă. Este vorba despre timpul tuturor competiţiilor teritoriale şi al tuturor poftelor de mărire, al exploziilor lesnicioase, intru cât ele nu depind de legea şi de interesele maselor, ci de capriciile domnitorilor. Rare sunt desigur vremurile care să se reliefeze prin atâtea personalităţi creatoare de istorie, în spirit aproape de aventură, cum este aceea ce ne reţine atenţia. Dar epoca lui Cantemir a fost o epocă mişcată nu numai din punct de vedere politic. Sub raport spiritual, Occidentul, Peninsula Italică, Peninsula Iberică, precum şi popoarele Europei centrale, se găsesc în zenitul barocului.

Barocul este epoca viziunii *dinamice* despre lume şi viaţă. Barocul este epoca formelor învoalte, debordante, a pasiunilor larg dezlănţuite, a perspectivelor vaste cât cerul şi pământiil. Arta şi gândirea timpului sunt deopotrivă susţinute de aceste tendinţe şi, nu mai puţin, pretutindeni în Europa, viaţa concretă în cadrul statului. Notăm că aceste tendinţe le resimte în acel timp, până la un punct, chiar şi *bizantinismul*, cu toate că acesta este prin definiţie static şi hieratic încremenit. Pe vremea lui Cantemir însă, bizantinismul însuşi

este cuprins de o neprevăzută efervescenţă; el se contaminează întru câtva de dinamica şi de perspectivele mai largi ale barocului occidental. Cantemir se integrează acestui bizantinism mai mişcat şi de un orizont dezmărginit, devenind unul din principalii săi exponenţi spirituali. Cu cât avansează în vârsta, cu atât mai mult Cantemir pare un rod al acestui *câmp stilistic*. Dorind să ne procurăm elementele de judecare a situaţiei generale din care s-a desprins şi în care a lucrat Dimitrie Cantemir, se cuvine să ne întrebam care erau pe vremea aceea stările în Ţările Româneşti. Expansiunea irezistibilă a Imperiului Otoman redusese Moldova şi Muntenia la condiţia sufocantă a dependenţei de înalta Poartă. De la moartea lui Ştefan cel Mare şi a lui Mihai Viteazul, adică de două sute de ani sau cel puţin de o sută, nu mai era cu putinţă în Ţările Româneşti decât o viaţă cvasiistorică, cu elanuri retezate, cu jăraticul ţinut sub spuză. Domnilor români, de bine de rău aleşi încă din familiile pământene, li se îngăduiau doar fapte de echilibristică politică, combinaţii meschine, mărunte socoteli de la o zi la alta, intrigi, aventuri, din când în când câte o faptă bună, dar nu istorie de linie mare şi nici iniţiative destinate să dea expresie învoaltă fondului de spontaneitate necorupt ce mocnea în sufletul poporului. Cât de jalnică a putut să fie această apă stătătoare, prielnică numai miasmelor, ne-o spun chiar cele petrecute în timpul lui Dimitrie Cantemir. S-a întâmplat atunci să respire şi să palpite sub acoperământul aceleiaşi epoci două din vieţile cele mai înalte ale trecutului nostru: genialul Dimitrie Cantemir în Moldova; iar în Muntenia, acel singular, în felul său, Constantin Brâncoveanu, „prinţ al aurului”, domn al ideii creştine ce-i drept, dar atât de înclinat şi spre jocuri tenebroase de culise, meşter neîntrecut al diplomaţiei, care nu s-a dat înapoi de la cruzimi în viaţă, sfânt prin moarte şi promovator al unei culturi în care bizantinismul şi Renaşterea, barocul şi orientalismul dădeau împreună un minunat şi rafinat amestec. Iar cei doi contemporani, atât de înfrăţiţi prin opera lor, n-au găsit de-a lungul veleatului lor alt lucru mai bun de făcut decât să se surpe unul pe altul la înalta Poartă cu

cele mai abominabile arme, fiecare visând numai la desfiinţarea celuilalt. În loc de a-şi conjuga puterile excepţionale, câte li s-au dat, întru aceleaşi aspiraţii ce ar fi putut duce la emanciparea poporului românesc, ei, mânaţi de ambiţii nefiresc crescute, şi-au cheltuit cele mai bune energii gândului de a se face agreabili la Poartă, fiecare punând în joc pentru aceasta capul rivalului său. Cuprinşi de iţele şi de mrejele uneia dintre cele mai *dinamice* epoci ale Europei, ei şi-au încheiat viaţa în chip nefiresc: unul ca simplu sfetnic al ţarului, celălalt ca martir al ideii creştine. Frământarea epocii şi-a pus pecetea pe ambele vieţi. Opera de cultură a lui Brâncoveanu, arhitectura ce a lăsat-o, şi opera spirituală a lui Cantemir (ne gândim la *Ştiinţa sacrosanctă*{10}, metafizica sa) au crescut deopotrivă din unul şi acelaşi „câmp stilistic". Câmpul stilistic este acela al *bizantinismului dinamic*, contaminat prin elemente de Renaştere şi de baroc.

STILURI ŞI DIALECTICA

În capitolul de faţă vom încerca să arătăm în ce măsură stilurile se împărtăşesc, în succesiunea lor istorică, din ceea ce filosofia este obişnuită a numi „dialectică". În conceptul de „devenire *dialectică*" intră, ca un element de sine înţeles, acela al succesiunii prin contrast. Întrebarea ce ni se pune este dacă istoria stilurilor dintr-o anume regiune a pământului şi dintr-o anume perioadă de timp are sau nu aspecte „dialectice". Unele faţete ale dialecticii istorice le cunoaştem mai ales din filosofia lui Hegel. Marele filosof idealist susţinea că în istorie ideile se realizează potrivit unei anume scheme dialectice. Schema ar fi aceea a tezei, a antitezei şi a sintezei. Alţi filosofi au propus pentru a caracteriza devenirea istorică o dialectica trunchiată consistând în teză şi în antiteză. Nu este neapărat necesar să intrăm aici în dezbaterea diferenţierilor de care ideea dialectică în sine ar fi susceptibilă. Neîndoios, potrivit experienţei, dialectica poate fi o formă a devenirii istorice. S-ar putea întâmpla să întâlnim în istorie atât dialectica completă cât şi cea truncliiată. Teoreticienii dialecticii îşi aplică de obicei ideea în studiul istoriei, în chip unilateral, căci stă în firea lor să vadă totul în spiritul consecvenţei. Astfel, hegelienii ţin până la obsesie şi delir să cadenţeze orice „istorie" de oarecare amploare în tact de trei, câtă vreme marxiştii se mulţumesc să constate mereu jocul alternant al tezei şi al antitezei – şi atât. După părerea noastră, dialectica nu este însă un aspect general al devenirii istorice, aceasta putând avea şi o înfăţişare nedialectică, de creştere continuă, firească, lineară. Urmează de aici că trebuie să ne retezăm ambiţia de a hotărî dacă dialectica istorică se realizează după schema completă sau după cea trunchiată. Ni se pare din capul locului clar că istoria, cu bogăţia ei de forme, oferă exemple atât pentru o formă dialectică cât şi pentru cealaltă. Căci istoria desfăşoară în faţa ochilor şi atâtea exemple de forme nedialectice. Arta orientală bunăoară (cea chineză, indică, persană) creşte destul de organic, linear, încât evoluţia

ei refuză de a fi numită „dialectică”.

Dialecticienii înclina să socotească fie forma completă, fie forma trunchiată drept lege fundamentală a istoriei. Noi, care admitem şi forme nedialectice ale istoriei, n-am putea considera dialectica drept „lege”. Atât formele nedialectice cât şi formele dialectice (complete sau trunchiate) sunt, dacă ni se îngăduie o părere, simple aspecte *pasibile* ale dezvoltării fenomenelor istorice, dar în niciun fel „legi” ale acestei desfăşurări.

Dialectica istorică (atât cea completă cât şi cea trunchiată) este, după părerea teoreticienilor dispuşi s-o admită ca „lege”, o dialectică *totală şi previzibilă*. Hegel, profesionistul dialecticii complete, susţine cu hotărâre şi vigoare valabilitatea acesteia ca „lege”: fenomenul istoric ar fi în întregime atins de dialectică; dialectica istorică ar fi, în orice moment al ei, totală şi previzibilă. Când istoria se găseşte în faza de „teză”, se poate prezice că în momentul următor se va găsi în faza de antiteza şi pe urmă în. Faza de sinteză. Marx susţine acelaşi lucru, reducând însă dialectica la cele două faze: teză şi antiteză. Gânditorii care doresc ca dialectica să fie cu orice preţ o lege fundamentală a istoriei înţeleg ca pe baza aceasta ei să poată şi „profetiza”. Căci dacă dialectica e totală, atunci conţinutul antitezei poate fi „prevăzut” pe temeiul simplu al tezei. Noi, care la baza istorici şi a formelor ei punem nu „ideea”, ca Hegel, nici „economicul”, ca Marx, ci „matricelc stilistice” sau „câmpurile stilistice”, vom încerca să dovedim cu exemplificările necesare că atunci când o matrice stilistică sau un câmp stilistic este atins de „dialectică”, acesta atingere este parţială şi imprevizibilă, nu totală şi previzibilă. În cadrul dialecticii stilistice nu se poate profetiza.

Desfăşurarea „dialectică” ni se pare caracteristică îndeosebi pentru istoria Apusului european. Pentru a pune în lumină ceea ce noi numim dialectică parţială şi imprevizibilă, recurgem la câteva exemple din istoria Apusului european.

Nu încape îndoială că în desfăşurarea istorică a „clasicismului” şi a „romantismului” (sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea), se resimte un

anume ritm dialectic. După liniştea şi echilibrul olimpian al clasicismului, reprezentat în literatură de un Goethe sau Schiller, în sculptură de un Thorvaldsen, în pictura de David şi Ingres, în întocmirile de confort ale vieţii de stilul *empire*, a urmat o perioadă de efervescenţă spirituală cunoscută sub numele de „romantism". Examinând mai de aproape factorii ce alcătuiesc câmpul stilistic care ar putea fi considerat ca bază a clasicismului din epoca la care ne referim, am trece în revistă „categorii" cum ar fi acestea: orizontul spaţial infinit, categoria formativă a tipizării, categoria staticului, înclinarea spre măsură şi echilibru. Clasicismul antic din cultura greacă nu cunoştea spaţiul infinit; orizontul său era o sferă extremă, finită în sine. Clasicismele moderne europene au, spre deosebire de cel antic, ca fundal *spaţiul infinit*. Renaşterea italiană, reprezentată de un Leonardo sau Rafael în ană, de un Giordano Bruno în filosofie (cu rădăcini în gândirea lui Nicolaus Cusanus), se deosebeşte de întruchipările clasicismului antic tocmai prin acest factor stilistic. Această distincţie fundamentală ce o sperăm între Renaşterea italiană şi clasicismul antic pericicic face de altfel destul de iluzorie denumirea de „renaştere" ce se dă Renaşterii italiene. Nu există „renaşteri". Creaţiile spirituale ale aşa-zisei Renaşteri italiene implică drept fundal un spaţiu infinit, câtă vreme arta clasica greacă şi de asemenea filosofia clasică greacă (Parmenide, Platon, Aristotel) implică drept fundal spaţiul sferic finit. Ceea ce susţinem aici cu privire la Renaşterea italiană rămâne valabil şi cu privire la clasicismul apusean de pe la 1800. Orizontul infinit este o categorie a acestui clasicism. Acest orizont îl leagă bunăoară pe Goethe de un Giordano Bruno. Alţi factori de stil caracteristici clasicismului de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de-al XIX-lea sunt tendinţa formativă „tipizantă", tendinţa spre „static" şi spre „măsură". Sub aceste aspecte, Ifigenia lui Goethe şi femeile simbolice din pictura lui Ingres rămân ilustrări pe deplin convingătoare. Fiinţele întruchipate de aceşti clasici se ţin în cadrul „tipicului" idealizat după norme aşa-zicând platonice. Staticul, sobrietatea, măsura sunt alte

aspecte ale întruchipărilor „clasice”. Aceste note sunt chiar distinctive pentru orice „clasicism”, indiferent din ce epocă, fie ea pericleică, fie ea a Renaşterii-apogeu, fie ea a stilului Ludovic XVI, feminin în felul său, fie ea a stilului *empire*, masculin în felul său.

Bate apoi ceasul romantismului. Fenomenele romantice sunt de o varietate deconcertantă. E suficient să amintim apariţii cum ar fi gândirca lui Hegel, poezia şi viaţa de aventură ale lui Byron, pictura spectaculos-teatrală şi de culori tari a lui Delacroix, teoriile ştiinţifice, ce par un poem, ale lui Cuvier, politica revoluţionară şi contrarevoluţionară a timpului. Clasicismul se complăcea în contemplaţie, atras de statica Ideilor platonice. Prin contrast cu această eterică, cerească placiditate, „*mişcarea*” va deveni o notă dintre cele mai importante ale întruchipărilor romantice. Aceasta nu numai în ană, ci şi în metafizică; nu numai în politică, ci şi în ştiinţă. Dăm pilde, nu multe, dar concludente, după domenii. Mai întâi câteva cuvinte despre metafizica romantică. Luând în considerare concepţia metafizică a lui Hegel, vom observa că „Ideea” încetează de a fi o formă imobilă a cerului platonic, contaminându-se parcă de agitaţia şi de elanul proprii epocii. Hegel vede „Ideea” ca şi cum aceasta ar ieşi necontenit, din proprie iniţiativă, din sfera cristalina a eternităţii şi a logicii pure, pentru a se realiza în Natură. „Ideea”, o dată realizata în Natură sub formă concretă şi suferind diverse alterări, se întoarce, după părerea filosofului, iarăşi la sine, în conştiinţa omului şi în creaţiile istorice ale Spiritului. „Ideea” se va găsi în felul acesta în neîntreruptă „mişcare”; ca se transformă de la sine în contrariul ei; îmbrăţişându-se apoi cu momentul contrar, ea se înfăptuieşte, iarăşi şi iarăşi, sintetic, pe planuri tot mai înalte şi mai complexe ale existenţei. „Ideea” înaintează, cu un pas niciodată istovit, luând mereu altă înfăţişare, în tact de trei, ca să articuleze ritmic o universală devenire. „Ideea” nu „este”: ea „devine”. Însuşi Dumnezeu (conceput de Hegel ca Idee însufleţită) „devine” prin „puneri” şi contrapuneri, prin catastrofe şi reculegeri. Filosofia aceasta a lui Hegel, aşa „mişcată” cum este, serveşte cel mai fericit

termen pentru a caracteriza prin analogie manifestările atât de variate ale romantismului, în toate domeniile creaţiei omeneşti. Într-adevăr, pictura lui Delacroix, ivită ca o reacţie faţă de rigoarea şi răceala clasicilor, înseamnă şi ea o ieşire din statica Ideilor platonice. *Zeiţa libertăţii duce poporul pe baricadă*{11} se numeşte un celebru tablou al pictorului; mişcarea patetică din acest tablou redă parcă toată setea de acţiune a epocii. Formele pe care Delacroix le imprimă figurilor sunt, nu încape vorbă, tot atât de *tipic* „idealizate" ca şi ale figurilor din pictura clasică, dar ele sunt forme în „mişcare", forme agitate, tumultuoase. O ilustrare dintre cele mai semnificative a romantismului sub aceste aspecte ne-o oferă poezia lui Byron. Ca nimeni altul, Byron s-a pătruns de patosul mişcării. Urmăriţi figurile întruchipate de imaginaţia poetului, de la aceea a lui Don Juan, aventurierul, până la aceea a lui Cain, căutătorul de moarte. Toate personajele importante închipuite de poetul englez se adâncesc în vârtejun lăuntrice sau se descarcă în fapte cuceritoare de lumi. Byron însuşi, mult hulitul, mult admiratul, viciosul şi frondorul, a avut una dintre cele mai agitate vieţi, o viaţă croită pe tipar într-adevăr „romantic". Goethe l-a eternizat în *Faust* în acel clocotitor personaj născut din dragostea lui Faust şi a Elenei, numit Euphorion. Goethe, identificând în aluzii foarte transparente pe Euphorion cu Byron, se gândea probabil mai departe, şi anume la acea tânără generaţie de care era înconjurat – a „romanticilor". Euphorion nu este numai Byron; Euphorion este romantismul însuşi.

Un exponent caracteristic al romantismului în domeniul ştiinţei este, fără îndoială, Cuvier. Izbitoare sunt îndeosebi notele romantice ale uneia dintre teoriile sale; ne referim la teoria geologică a catastrofelor şi a creaţiunilor repetate. Ca întemeietor al paleontologiei, Cuvier cunoştea flore şi faune întregi, astăzi dispărute de pe scoarţa pământului. Pentru a explica dispariţia acestora în straturi geologice precum şi înlocuirea acestor flore şi faune prin altele, Cuvier enunţă teoria că pământul ar fi trecut, în curgerea timpurilor, prin catastrofe uriaşe ce au distrus toată viaţa, încât Dumnezeu a

fost nevoit să-şi repete de multe ori actul creaţiunii. Teoria aceasta a „genezei repetate” nu ne mai poate interesa astăzi decât ca o interesantă plăsmuire a minţii, ca fel de a gândi, ca ideaţie caracteristică epocii. Teoria este, prin patosul mişcării, un moment deosebit de simptomatic în ideaţia romantică. Pentru teoria lui Cuvier găsim atâtea „corespondenţe”, momente de consens, printre ideile şi faptele înregistrate de cronica epocii în acea perioadă napoleoniana şi postnapoleoniană de catastrofe şi de înjghebări, de revoluţii şi contrarevoluţii. Timpul, prin toate ale sale, manifesta o foarte accentuată înclinare spre „mişcare”. Însuşi Dumnezeu era coborit pe baricade în devenirea istoriei. „Ideile” platonice îşi părăseau Olimpul, îngăduind schimbarea, acţiunea, furtuna. Nu e de mirat că un Cuvier imagina globul terestru ca trecând prin catastrofe urmate de noi creaţiuni. În viaţa politică a continentului, loviturile de stat se succedau sub formă de revoluţii şi de restauraţii la fel ca şi „loviturile” şi „creaţiunile” din concepţia geologică a marelui om de ştiinţă.

Nu este, credem, cazul de a descompune aici matricea stilistică a romantismului în toţi factorii ei. Foarte activa se dovedeşte în acest „câmp” îndeosebi înclinarea spre „mişcare”, în matricea stilistică ce stă la baza clasicismului, reperăm cu osebire prezenţa înclinării spre „static”. Există însă atât în câmpul stilistic al clasicismului cât şi în acela al romantismului o seamă de „categorii” comune. Astfel, categoria orizontului infinit este prezentă atât la temeiurile clasicismului cât şi la acelea ale romantismului. Comună celor două „câmpuri” mai este apoi năzuinţa formativă ce caută să „tipizeze” în chip idealizat toate fiinţele pe care imaginaţia artistica le întruchipează. Să nu uităm că însăşi gândirea filosofică din perioada romantică mai cultivă „Ideile”, înţelese ca tot atâtea „tipuri” ale lucrurilor şi fiinţelor din lumea înconjurătoare. În filosofia clasică a lui Platon, Ideile erau concepute ca fiind imuabile (statice); romanticul Hegel înţelege Ideile ca fiind în „mişcare”. Nu mai puţin însă, Ideile de care se ocupă Hegel sunt, ca şi Ideile lui Platon, tot *tipuri* „ideale” ale lucrurilor şi fiinţelor din lumea simţurilor.

Dacă procedăm acum la o comparaţie între cele două „câmpuri”, al clasicismului şi al romantismului, vom remarca următoarele, în câmpul stilistic al clasicismului distingem câteva adevărate „categorii”, cum ar fi acestea: orizontul infinit, tipizarea, staticul. S-ar mai putea descoperi desigur şi prezenţa altor categorii în acest câmp, dar pentru concluzia ce-o urmărim e suficient să ne fixăm atenţia asupra celor trei categorii, în câmpul stilistic al romantismului, distingem de asemenea câţiva factori de potentă categorială: orizontul infinit, tipizarea, dinamicul. Iarăşi trei. Ne restrângem la indicarea acestora pentru a surprinde mai uşor simetria şi asimetria dintre câmpurile despre care vorbim. Dacă admitem un raport „dialectic” între clasicism şi romantism, atunci este cazul să precizăm că „dialectica” nu răstoarnă câmpul stilistic al clasicismului în totalitatea sa; nu printr-o asemenea răsturnare „totală” se ajunge la „câmpul stilistic” al romantismului. Nu. Dialectica atinge în chip efectiv *una* dintre categoriile proprii clasicismului; celelalte se păstrează intacte. O răsturnare dialectică de la teză la antiteza se produce numai în legătură cu categoria „staticului” (prezentă în clasicism); în „câmpul” romantismului apare în locul „staticului” categoria „dinamicului”. Iată un exemplu istoric prin care se arată că, pe planul stilurilor, dialectica poate fi „parţială”, dar nu „totală”. Cu alte cuvinte, o matrice stilistică oarecare nu se răstoarnă „dialectic” în *totalitatea* factorilor ce o compun, pentru ca să dea eventual o complet nouă matrice stilistică. În câmpurile stilistice, dialectica are cel mult o eficienţă „parţială” asupra *uneia* sau a mai *multor* categorii stilistice, dar *nu* asupra tuturor. Din această situaţie mai rezultă însă şi altceva, şi anume o concluzie ce se impune cu privire la previzibilitatea sau imprevizibilitatea dialecticii stilistice. În timpul clasicismului, o minte perspicace şi cu oareşicare experienţă istorica ar fi putut să „prevadă” că în epoca următoare se va produce o răsturnare de aspecte. Dar nicio minte, oricât de versată în asemenea chestiuni, n-ar fi putut să prevadă că răsturnarea dialectică va avea loc în legătură cu categoria *staticului*, că adică tocmai *această categorie* va fi

înlocuită printr-o alta (prin categoria „*dinamicului*”). Din exemplul desfăşurat privind câmpul stilistic al clasicismului şi câmpul stilistic al romantismului, ajungem la încheierea că dialectica stilistică nu este o dialectică totală şi previzibilă, ci doar o dialectică parţială şi imprevizibilă.

Să dăm acum un alt exemplu ce ilustrează plastic şi pregnant „dialectica parţială şi imprevizibilă”. Ne vom referi la alte două stiluri din secolul al XIX-lca: la aşa-zisul „naturalism” şi la aşa-zisul „impresionism”. Anul 1857 a fost numit anul hotărâtor al naturalismului. În anul acesta, filosoful Comte îşi încheia opera „pozitivista”, pictorul Courbet îşi desăvârşea cea mai puternică lucrare de pictură naturalistă (*Fetele de pe ţărmul Senei*)[{12}], iar Flaubert publica *Madame Bovary*. Oamenii creaţiei spirituale, dominaţi de câtva timp de o adevărată oroare faţă de metafizică, se îndreptau de zor spre „realitatea simţurilor”. Un gânditor materialist[{13}] rostea o lozincă ce avea să devină oarecum obştească: „Mulţumeşte-te cu lumea dată!” Sporea numărul cărţilor ce vorbeau despre limitele cunoaşterii. Teoria ce depăşeşte experienţa era considerată drept simplă „poezie de concepte”. Bătea ora criticii, construcţiile metafizice ale gândirii romantice se prăbuşeau, trosnind din toate încheieturile. Ele erau înlocuite prin spiritul de observaţie. Ştiinţele naturii luară un avânt cum niciodată nu-l visaseră. Se experimentează. Se înregistrează. Microscopul devine ochiul timpului. Concomitent – fenomene de consens în alte domenii. Pictorii ies din ateliere şi se duc în mijlocul naturii, în plin aer, ca să vadă. Ei uită compoziţia statică a clasicilor, ca şi compoziţia dinamică a romanticilor. Ei taie porţiuni întâmplătoare din natură, fragmente ce li se par cele mai obişnuite, cele mai puţin excepţionale. Scriitorii se deprind în a descrie moravuri de toate zilele. Se descoperă provincia fără de eroi, cu vieţi simple, petrecute în tristeţi fără orizonturi. Zola transpune ştiinţele naturale în roman. Omul este privit ca „un produs al aerului şi al solului, ca şi planta”. Într-un timp când „sufletul” trecea drept una din vocabulele cele mai compromise, Courbet pictează *Fetele de pe ţărmul Senei*,

organisme pline de sănătate, trupuri de înteţită fiziologie, existenţe vegetative în care hormonii palpită ca sevele în copaci şi care ar refuza „sufletul” chiar dacă l-ar primi în dar.

„Naturalismul” pătrunde şi în ştiinţele despre îndepărtatul trecut al pământului şi al vieţii, în ştiinţele despre acel trecut peste care până aici stăpânise o atmosferă a minunii, a unor imaginare acte transcendente. Trecutul dobândeşte în ochii oamenilor o înfăţişare tot atât de firească precum şi prezentul. Omului i se atribuie în cadrul naturii o situaţie de simplu arabesc pe linia uriaşă a evoluţiei pe pământ. Într-o atare perspectivă, „omul” nu poate avea o menire excepţională, nici prin aceea că ar cunoaşte stelele deasupra sa, nici prin adâncimile conştiinţei morale, cum pretindea încă un gânditor precum era Kant. Critica istorică încerca aceeaşi lovitură antimetafizică, îndreptând săgeţi mai vârtos împotriva miturilor istorice. Legenda biblică nu mai inspiră nici pe pictori, nici pe poeţi; unica Biblie era pentru ei Natura.

Romanticii vedeau în istoria umanităţii trezirea la conştiinţa de sine a dumnezeirii. Materialismul istoric, apariţie integrantă a stilului naturalist, vede un alt tâlc în marile mişcări ale istoriei: interesul material-economic devine pentru Marx substratul de bază al fenomenelor istorice. Romanticul Carlyle nu vedea în istorie decât eroicul. Marx vede în primul rând masele. Arta romantică exaltă eroicul pe un fond transcendent, arta naturalistă cultivă pe anonimul rupt din masă, pe un fond cotidian.

Coincidenţe interesante şi pline de tâlc. Pe la 1860, ştiinţele biologice tăgăduiau conceptele de sens metafizic, cum ar fi, de pildă, acela al „puterii vitale”. Ştiinţa şi filosofia de stil „naturalist” îşi făceau o ambiţie din a reduce totul, deci şi viaţa, la dansul mecanic al atomilor. Gândirea naturalistă nici nu putea, dar nici nu voia să accepte ideea unei puteri „creatoare” de viaţă, o putere plăsmuitoare de organisme, o putere care, lucrând în materie, întrece totuşi materia. Naturalismul, ca stil artistic, contesta în acelaşi fel orice principiu creator. Flaubert închipuia activitatea artistului strict încercuită de surprizele exterioare ale observaţiei.

Creierul artistului, substanţa sa nervoasă, se reduce tot mai mult la organele senzitive, periferice, la „retină” înainte de toate. Imperativul categoric al vremii era: artistul n-are dreptul să modifice nicio linie în imaginea plină de întâmplătoare umbre şi sinuozităţi a naturii. Artistul e chemat să *vadă*, el n-are dreptul să „creeze”. Artistul, în redarea realităţii, trebuie să fie complet pasiv, receptiv, un aparat de înregistrare. Artistului i-ar reveni deci o menire în pasivitate. Desprins dintr-o concepţie mecanicistă, acest gând despre destinul în pasivitate al artistului şi-ar găsi de fapt desăvâr. Şita întrupare în artistul-maşină, în aparatul fotografic. Dacă ar fi putut, naturalista s-ar fi transformat cu voluptate în aparate fotografice.

Cu mai multă îndreptăţire decât oricând înainte, omul de ştiinţă de stil naturalist şi-ar fi putut însuşi cuvintele lui Newton: „*hypotheses non fingo*”{14}. Ipoteza implică neastâmpăr creator. Omul de ştiinţă de stil naturalist va lupta deci împotriva ipotezei. Comte voia o ştiinţă cu un minim de ipoteze. Pentru marele pozitivist, ipoteza era de fapt o rămăşiţă din obiceiurile de gândire ale perioadei teologice şi metafizice. Pentru el, ştiinţa are o menire striat delimitată: să înregistreze fapte şi mai ales să descopere legătura dintre fapte: legile. Ştiinţa n-ar avea sarcina de a „explica” fenomenele, ci pur şi simplu de a le constata. După părerea fizicianului Kirchhoff, ţinta ştiinţei ar fi „descrierea” cât mai simplă a fenomenelor. Kirchhoff definea cu aceasta ireproşabil câmpul de activitate al ştiinţei aşa cum îl vedea şi trebuie să-l vadă omul de stil naturalist. Receptiv, cum îl cere noul stil, omul de ştiinţă al epocii ce începe pe la 1850 nu mai simte nevoia să „explice” fenomenele, ci numai să le „descrie”. Sfiala de ipoteză rezultă din pasivitatea oglinditoare în care se complace omul de stil „naturalist” după ce romanticii trăiseră exclusiv întru şi pentru ipoteză. Artistul şi omul de ştiinţă care urmăresc o atitudine receptivă în faţa realităţii simţurilor sunt apariţii de consens în cadrul aceluiaşi câmp stilistic. Arta şi ştiinţa merg pe drumuri paralele, fără a se influenţa în acest paralelism. Asemănările de atitudine şi de forme de realizare

nu rezultă din înrâuriri; ele sunt corespondenţe de „câmp stilistic”. Contemporanii ale căror produse spirituale se desprind din acelaşi câmp stilistic nici nu-şi dau seama de aceste corespondenţe. Pentru descoperirea corespondenţelor de stil îţi trebuie distanţa istorica, perspectiva trecutului.

Stilul naturalist făcea din om un receptacul al lumii cu dreptul de a se lăsa fecundat, dar fără dreptul de a crea ceva dincolo de realitatea simţurilor. În artă, această pasivitate oglinditoare îşi avea reversul în oroarea de mit, în sfiala de poveste, în detestarea gestului patetic-spectacular şi a oricărei transfigurări; în ştiinţă, fobia faţă de ipoteza are simptomul cel mai caracteristic al aceleiaşi atitudini. În filosofie, omul fugea de transcendenţe şi se concentra tot mai stăruitor asupra problemelor, luând în dezbatere limitele cunoaşterii. „Nu putem cunoaşte nimic din ceea ce e dincolo de realitatea simţurilor” – era o credinţă obştească a vremii. Pasivismul filosofic, teama de construcţii metafizice se cristalizau pedant şi anxios într-un fel de agnosticism fatalist: nu vom cunoaşte niciodată ultimele taine. Dar, în faţa tainelor acestor oameni de stil naturalist, imaginaţia religioasă îşi simte aripile arse: tainele lor sunt realităţi banale, fără de nicio aură cerească. Pasivismul „naturalist” taie deci zborul închipuirii creatoare şi acolo unde aceasta ar fi mai îndreptăţită decât oriunde: în faţa necunoscutului.

Unul dintre marii „naturalişti”, foarte conştient de programul artistic la alcătuirea căruia colaborase, dădea unui elev sfatul: Dacă vrei să descrii un foc în noapte, priveşte acest foc până când observi că nu mai seamănă cu niciun alt foc ce l-ai văzut. Impresia aceasta *singulară* devine momentul rodnic în meşteşugul scriitorului naturalist. Sfatul maestrului precizează cu un exemplu pitoresc însuşi principiul interior datorită căruia există arta naturalistă. Artistul de stil naturalist, ieşit din atelier în aerul proaspăt, caută impresia singulară; el scapă de clişeu, împrospătându-se mereu la izvorul ce nu-şi repetă nicio undă – al fenomenalităţii. Dacă artistul clasic şi cel mai adesea şi artistul romantic aveau obiceiul să retuşeze singularul, ridicându-l pe un plan de

idealitate şi revărsându-l în matca „tipicului” rotunjit, artistul de stil naturalist coboară iarăşi panta ce o suiseră înaintaşii săi, fii ai altor stiluri. Fenomenele de aspecte accidentale, unice, colţuroase, cu lipsuri şi exagerări, fac împărăţia vastă în care se simte acasă artistul de stil naturalist. Clasicii şi, în majoritatea lor, romanticii înclina spre forma *tipică* a lucrurilor şi fiinţelor (clasicii spre tipul *static*, romanticii spre tipul *dinamic*): artiştii de stil naturalist se apleacă spre forme individuale, unice în felul lor. Să examinăm într-o atare perspectivă un tablou de tinereţe al lui Courbet: *Înmormântarea la Ornans* (1850)[{15}]. Privita din punctul de vedere al picturii clasice-romantice, compoziţia în acest tablou în care se înghesuie foarte multe figuri este inexistentă. Mulţimea de interesaţi sau de simpli curioşi ce întovărăşeşte înmormântarea e surprinsă întâmplător într-o situaţie dată. Ansamblul are un aspect cu totul incidental. Pictorul nu s-a căznit deloc să aşeze personajele în grupuri, ca să alcătuiască o configuraţie cu mase geometrice distribuite în spaţiu. Aproape fiecare din personajele care asistă la această prea obişnuită înmormântare stă întâmplător acolo unde stă, şi fiecare gândeşte la altceva: unul se uită plictisit la preotul care nu mai termină litania, altul întreabă lucruri de toate zilele pe cel de alături. Lângă groapă vedem şi un câine care adulmecă vânat depărtat. Toată mediocra şi banala psihologie a unui orăşel de provincie o citeşti în ochii acestei mulţimi pentru care moartea a devenit un „ce” cotidian, o realitate fără niciun semn de întrebare în urma ei. Cu câteva decenii mai înainte, Cain al lui Byron ucidea pe fratele său Abel, fiind mânat de grozava, chinuitoarea tentaţie metafizică de a şti ce este moartea. Courbet răspunde ţărăneşte: Iată ce este moartea: o groapă cu apă în fund în care îneci un sicriu. Acesta e Styxul subteran al cimitirului de provincie.

Oroarea de metafizică, alipirea la lumea dată, a simţurilor, aplecarea spre „individual” (ca mănunchi de note accidentale) sunt câteva aspecte ce fac din „naturalism” un stil; toate aceste aspecte se regăsesc însă şi în configuraţia unui alt stil ce a urmat naturalismului: ne referim la aşa-numitul

„impresionism”, curent ale cărui începuturi apar pe la 1870. Impresionismul se naşte de fapt din naturalism. Impresionismul va avea o seamă de note comune cu naturalismul, dar şi unele cu aspecte particulare ce-l disting. Căci impresionismul reprezintă faţă de naturalism şi o reacţie „dialectică”. Să dibuim prin stufărişul apariţiilor; poate că vom găsi momentele datorită cărora naturalismul şi impresionismul se aleg ca stiluri distincte.

Pictura lui Manet trece prin ambele stiluri. Manet a fost unul dintre iniţiatorii naturalismului, dar el devine încă o dată revoluţionar, şi anume revoluţionar faţă de sine însuşi. Pictura lui avea, în prima perioadă, drept obiectiv „natura”, în a doua – „impresia”. Situaţia cere lămuriri. Natura, aşa cum o vedem, este urzită din lumină, aer, pământ, apă şi foc; natura reprezintă un ansamblu de fenomene şi procese ce ni se înfăţişează sub varii feţe, unele mai constante, altele mai schimbă-cioase. Artistul de stil naturalist urmărea natura de linie mai *constantă*; impresionistul preferă să redea natura în elementele ei inconstante. Artistul de stil naturalist îşi alcătuieşte obiectul din impresii care durează; impresionistul fixează pe pânză impresia cea mai fugară, cea mai incertă şi cea mai fragilă. Elemente absolut invariabila natura nu prezintă simţurilor noastre niciodată. Toate elementele naturii sunt de fapt mai mult sau mai puţin *variabile*. Dar artistul de stil naturalist căuta să redea natura sub aspectele ei de maximă constanţă, câtă vreme impresionistul aspiră să fixeze natura sub aspectele ei de maximă inconstanţă.{16} Artistul de stil naturalist circumscrie într-un fel concepte legate de *media* unor impresii; impresionistul reţine impresia pură, singulară, nealterată de niciun concept. Artistul de stil naturalist crede încă în lucruri de o relativă substanţialitate; impresionistul este un adept al „momentului” fugace, el crede numai în mănunchiuri întâmplătoare de impresii ce se schimbă de la o secundă la alta. Această deosebire dintre stilul naturalist şi cel impresionist ni se pare esenţială. Observaţia aceasta, făcută deocamdată în marginea picturii, ar putea să fie generalizată şi asupra altor domenii de activitate umană ce poarta pecetea

celor două stiluri.

Materialismul filosofic (de stil naturalist) reducea fenomenele naturii la un numitor comun: la „materie” şi „forţă”.

Materialismul filosofic credea deci în anumite realităţi substanţiale care, luând mereu altă înfăţişare, ar subzista nealterate în fiinţa lor. Filosofia de stil naturalist se învârtea prin preajma „constantelor” naturii. Ştiinţa de stil naturalist, în pofida sfielii ce o manifesta faţă de ipoteze, susţinea cu tărie existenţa „atomilor”. Aceeaşi ştiinţă urmărea pe toate căile să formuleze „legi” obiective. Preocupările filosofice şi ştiinţifice ale oamenilor de stil naturalist se menţineau în limitele simţurilor; totuşi, aceşti filosofi şi oameni de ştiinţă îşi construiau în cele din urmă o medie teoretică şi încercau să fixeze natura în constantele ei.

Literatura naturalistă face o psihologie de „constante”. Un Flaubert, un Zola construiesc caracterele pe portative susţinute, de lungă durată: ei analizează patimi, sentimente, porniri şi feluri de a gândi care, cu toate schimbările de zi şi de noapte, de luni şi de ani, persistă în om şi fac, prin alchimia lor, din fiecare fiinţă un întreg organic de o vădită consecvenţă lăuntrică. Câteva decenii mai târziu, un „impresionist” ca Huysmans nu mai urmăreşte în viaţa personajelor sale aceste linii de lungă durată, ci stările sufleteşti cele mai efemere, mai subtile, de-abia perceptibile. Psihologia impresionistă e o psihologie a schimbărilor aproape ireversibile ce au loc în om în durate infinitezimale. Asemănând aceste psihologii „literare” de structură atât de diferită cu psihologiile „ştiinţifice” de stil naturalist şi de stil impresionist, se confirmă încă o dată teza cu privire la „consensul” de stil al apariţiilor spirituale. Psihologia „ştiinţifică” era pe la 1860 încă în căutarea constantelor sufleteşti, fie în formă atomistă, precum ne-o dovedeşte asociaţionismul psihologic, fie în forma, nu mai puţin rigidă, a „imaginilor” herbartiene, care, ca să dea o viaţă sufletească, s-ar combina după formule matematice. La 1889, adică exact în timpul celei mai frumoase înfloriri a impresionismului, apar

Datele imediate ale conştiinţei[17], întâia operă filosofică a lui Henri Bergson. Principiul acestei psihologii este „inconstanţa". Conştiinţa e înfăţişată ca fiind în necurmată schimbare *calitativă*, în creaţie, în curgere; pentru psihologia aceasta, un sentiment prelungit nu mai rămâne acelaşi, şi nicio stare de conştiinţă nu se repeta aidoma.

Pe la 1880-1890, ştiinţa fizicii reuşise în mare parte să stabilească un oareşicare echilibru între „experienţă" şi exigenţele „explicative" ale inteligenţei umane. Echilibrul acesta, ce în curând avea să se dovedească foarte precar, se întemeia pe încrederea oamenilor de ştiinţa într-o seamă de idei principiale şi pe unele teorii acceptate în spiritul unui tacit conformism, fără de un prealabil control gnoseologic mai riguros. Crezul ştiinţific colectiv se sprijinea pe anumite puncte „tabu" de care nimenea nu se putea atinge fără de a-şi atrage automat dispreţul tuturor autorităţilor de catedră. Printre punctele fixe figurau, evident, următoarele: existenţa spaţiului şi a timpului absolut, existenţa materiei şi a energiei, existenţa „legilor", existenţa atomilor ca ultimă ireductibilă realitate. Apare atunci opera ştiinţifică şi filosofica a lui Ernst Mach. Ca teoretician al cunoaşterii, Mach îşi ia sarcina de a pipăi încheieturile de minora rezistenţă ale ştiinţei. Mach va arăta că ştiinţa comite în multe privinţe aceleaşi erori, derivând dintr-un grosolan antropomorfism sau din ipostazierea conceptelor de care se făcuse vinovată mai înainte „metafizica", îndeosebi ipostazierea conceptelor ar fi marea eroare a ştiinţei moderne. Mach învinovăţeşte ştiinţa de a-şi fi alcătuit o întreagă „mitologie" a materiei şi a forţelor. Cert, teoria atomilor a făcut, susţine Mach, posibilă previziunea atâtor fenomene. Conceptele, ipotezele, teoriile fac neîndoios servicii omului; de unde nu urmează că trebuie să le conferim o adec-vaţie în raport cu o realitate oareşicare dincolo de lumea simţurilor. După părerea lui Mach, ştiinţa a născocit o întreagă mitologie alături de realitatea „senzaţiilor", alături de această singura „realitate". Realitatea nu este alcătuită din „atomi", ci reprezintă o sumă de senzaţii: culori, sunete, mirosuri, presiuni, spaţii, timpuri… Nu există nici „lucruri":

există numai complexe de senzaţii, unele mai statornice, altele mai puţin. Ideea „atomilor” e o plăsmuire a minţii; ea îndeplineşte în gospodăria inteligenţei funcţia de a exprima „economic”, adică cu minimă cheltuială de energie, un număr imens de fapte. Dar ideea aceasta, la fel cu toate ideile, nu are o adevărată funcţie gnoseologică, ci numai o funcţie de orientare în lumea pur empirică. După Mach, senzaţia este realitatea însăşi. Teoriile, ipotezele, ideile sunt o simplă mitologie de o utilitate practică uneori, cel mai adesea o zadarnică risipă de energie. Nu vom dezbate aici fondul chestiunii. Pentru noi (de astă dată) părerile lui Mach nu reprezintă o filosofie de discutat, ci o apariţie „istorică” pe care o integrăm într-un anume „câmp stilistic”. Pe Mach îl vedem ca pe un exponent al „impresionismului”. Într-adevăr, dacă trecem în revistă arta timpului în care Mach şi-a alcătuit gnoseologia „senzaţiei”, ajungem repede la încheierea că aceasta filosofie pare a se desprinde din meditaţii în faţa unor tablouri de pictură „impresionistă”. Să privim tablouri de Manet, de Monet, de Renoir sau de-ale altor impresionişti: o grădină, o tufă de liliac, un nud. În aceste tablouri, „realitatea” simţurilor îşi leapădă materialitatea, lucrurile îşi pierd consistenţa, totul se dizolvă într-un joc de lumini, totul devine senzaţie vaporoasă. Linia se topeşte în umbră. Umbra se preface în reflex de culoare. O culoare îndură efectul complexului de culori din jurul ei, dobândind caracter de inefabilă „nuanţă”. Lucrurile, de contururi iluzorii, par simple îngroşări de atmosferă. S-ar crede, fără de nicio rezervă, că Mach a trăit într-o lume cum este aceea a impresioniştilor. Şi pentru el totul devine pură senzaţie. Materia dispare. Lucrurile de asemenea. Asemănarea aceasta, învederată, dintre filosofia empirismului pur şi arta impresionismul nu este una dintre „corespondenţele” cele mai semnificative ale veacului trecut. Apariţiile sunt contemporane, dar e sigur că omul de catedră Mach n-a ştiut nimic despre arta impresionistă – absolut nimic. De altfel, nici nu ni l-am putea imagina pe Mach umblând prin expoziţii de pictură spre a-şi alcătui teoriile filosofice ca un comentariu în marginea

tablourilor lui Monet sau ale elevilor germani ai acestuia. Şi totuşi, filosofia lui Mach pare un comentariu în marginea experienţei „impresioniste". Mach se străduia să cuprindă realitatea cât mai fără de ipoteze cu putinţă, la nivelul „senzaţiei". Prins în acest joc al „elementelor" (al senzaţiilor pure), Mach a făcut în veacul trecut cel mai hotârâtor pas spre „relativismul" de mai târziu (chiar şi concepţiile de „spaţiu absolut" şi de „timp absolut" îi sunt suspecte); dar o artă a relativismului este şi impresionismul. Manet voia să fixeze pe pânzele sale momentele cele mai „relative" şi mai „fugare" ale naturii: o grădina topită în lumina solara, aşa cum această lumină este o singură dată, la orele 10, în ziua de 25 iunie. Manet ştia că reflexele şi nuanţele se schimbă de la o secunda la alta. Mach şi-a dat seama, ca şi Manet, că natura are numai aspecte relative şi accidentale. Acesta este motivul pentru care Mach îngăduie ştiinţei alcătuirea de ipoteze doar ca un mijloc *subiectiv, de orientare; ac*esta este motivul pentru care Mach neagă din capul locului valoarea gnoseologică a ipotezei pe linia unei adecvaţii în raport cu vreo realitate oarecare, dincolo de lumea senzaţiilor. Manet nu admitea în artă „compoziţia" după înalte şi abstracte nevoi geometrice. „Realitatea" era, după Manet, plămădită din aburii schimbâcioşi ai senzaţiilor în veşnică curgere. Astfel, analogia de „stil" dintre filosofia lui Mach şi criteriile intrinseci ale impresionismului ni se pare irecuzabilă.

Henri Bergson e psihologul ultradiferenţial al impresionismului, cum Ernst Mach a fost fizicianul. Se ştie că impresionismul cerca adepţilor cât priveşte pictura să nu mai lucreze în „culori", ci numai în „*nuanţe*" de culori. Se manifestă în această pasiune pentru nuanţă un stil care a stăpânit Apusul european între 1870 şi 1900. Să recitim o dată studiul lui Bergson *Datele imediate ale conştiinţei*; să-l recitim cu grija de a surprinde lumina ce o poate arunca asupra-i dialectica stilurilor. Se va vedea numaidecât rolul imens ce-l joacă „nuanţa" în gândirea marelui intuiţionist. În filosofia lui Bergson, cuvintele îşi pierd rigiditatea, devenind mlădioase ca viaţa pe care ele vor s-o oglindească. Bergson „nuanţează"

datele problemelor mai mult decât oricare alt gânditor; în privinţa aceasta, chiar înaintaşii săi cei mai iluştri, ca Schelling sau Schopenhauer, sunt, în asemănare cu el, nişte cârpaci grosolani. Spre ilustrare, amintim fineţea diferenţierilor ce le operează Bergson între „durata pură" şi simbolul „spaţializat" al acesteia: timpul. Durata adevărată accesibilă numai intuiţiei este, după Bergson, de natură calitativă, nu cantitativă, cum se crede. „Durata adevărată, aşa cum o percepe conştiinţa în chip nemijlocit, ar trebui înşirată între mărimile de intensităţi, dacă în genere intensităţile se pot numi mărimi; în realitate, ea nu e o cantitate, şi de îndată ce încerci să o masori, îi substitui inconştient spaţiul." Cu ce tranşanta fineţe urmăreşte apoi Bergson toate falsele concluzii la care a dus confuzia dintre „durată" şi „timpul spaţializat", dintre „calitate" şi „cantitate"! Psihologia lui Bergson este o psihologie a nuanţelor sufleteşti. Psihologia dinainte de Bergson cunoştea conştiinţa sumar, în cele şapte culori principale pe care ochiul nedeprins le întrezăreşte în curcubeu. A trebuit să vină Bergson ca să se arate că o stare de conştiinţă nu palpită în sine, separată de celelalte, şi nici nu e legată de altele în chip mecanic, ci este organic întreţesută cu *toata* conştiinţa: o stare de conştiinţă cuprinde pe toate celelalte, e *nuanţată* în fiece moment de întreaga conştiinţă. Aşa cum într-un tablou du Monet un grup de culori suferă reflexul înmiit al aerului din preajma. Creşterea de intensitate a unei senzaţii înseamnă, după Bergson, schimbarea *calitativă* a acesteia. Concomitent cu această descoperire „impresionistă", se făcea cu neputinţă toată psihologia experimentală a naturaliştilor, care calculau cu stările psihice ca şi cum acestea ar fi realităţi izolate şi măsurabile. Stările de conştiinţă se pătrund reciproc, crcând în fiece moment un nou joc de *nuanţe*. Graiul omenesc nu prea este făcut să cuprindă acest proces continuu, melodic organizat şi împletit din indefinibile nuanţe, al conştiinţei. Graiul omenesc e făcut pentru a exprima concepte, iar conceptele sunt confecţionate pe tiparul solidelor cu forme fixe. Procesul conştiinţei urmează să fie surprins, în intima sa

fiinţa, cu ajutorul unei intuiţii care, în prealabil, se dezbăra de toate procedeele matematice ale inteligenţei, înzestrata cu categorii formate pentru realităţi spaţiale. Psihologia lui Bergson e o psihologie a reflexelor pe care un sentiment le primeşte de la celelalte; o psihologie a stărilor aproape imperceptibile; a stărilor de conştiinţă ce nu se pot cuprinde în cuvinte. Cititorii îşi amintesc desigur cele câteva versuri în care Paul Verlaine îşi preciza arta poetică:

De la musique avant toute chose.
Et pour cela préfère l'impair
Plus vague et plus soluble dans l'air.
Sans rien en lui qui pèse et qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.
……
Car nous voulons la Nuance encor.
Pas la Couleur, rien que la nuance!{18}

„Simbolismul" nu a fost decât o varianta poetică a impresionismului. Poezia lui Verlaine era o artă a nuanţei, a indecisului amestecat cu precisul, cum arta pictorului Monet era o artă de „valori", iar nu de „culori". Linii ce se topesc în aer, culori ce absorb reflexele din preajmă, stări sufleteşti fără contur, senzaţii ce se produc la un punct de interferenţă al tuturor simţurilor, porniri vagi, adieri, umbre şi penumbre – alcătuiesc materialul spumos şi inconstant al artei impresioniste. Cuvântul nu mai „înseamnă", ci „sugerează". Totul devine muzică. Nu cere Verlaine muzică mai înainte de toate? Nu aseamănă Bergson felul de a se organiza al conştiinţei cu o melodie? Sculpturii lui Rodin, văzduh precipitat, zăpadă pe cale de a se topi, nu i s-a adus învinuirea că ar fi muzică, nu sculptura? Un celebru personaj al romancierului Huysmans îşi iroseşte viaţa şi sufletul într-o

morbidă dragoste de „nuanţe”: ciudatul om mănâncă numai cu cuţite al căror argint se întrezăreşte prin poleiul vechi de aur şters, el bea numai ceai care a dobândit o aromă specială prin faptul că a fost adus luni întregi pe cămile din depărtatul Orient. Se susţine în general că drama ar fi un gen literar care nu prea suportă un lirism exagerat. Dar drama, genul ce pare cel mai puţin compatibil cu lirismul, nu oferă oare şi ea exemple de realizări în stil impresionist? Teatrul lui Maeterlinck, ce este el dacă nu „impresionism”? Din dramele lui Maeterlinck atitudinea patetică, gestul eroic, fraza retorică dispar; şi orice sănătate brutală de asemenea. Urmând linia timpului spre vag, drama se interiorizează; tragicul, ţesându-se din umbre şi penumbre, devine aproape inefabil. Maeterlinck se mişcă prin regiunile de limită ale conştiinţei cu aceeaşi pasiune cu care filosoful Bergson încearcă să prindă în cuvinte conştiinţa în curgere fără contururi şi cu aceeaşi pasiune cu care muzicianul Debussy, contemporanul lor, transformă în sugestie indecisul nuanţat al sufletului omenesc.

Arta impresionistă încerca să fixeze impresii momentane, se hrănea din nuanţe şi se străduia să redea fineţea efemera a senzaţiei unice. Cert, un suflet care-şi întinde necurmat antenele spre lumea în veşnică schimbare a impresiilor, trăind în ele şi prin ele, sfârşeşte prin a-şi pierde suportul de substanţialitate. Un asemenea suflet devine tot mai mult o multiplicitate de euri momentane. Sufletul intră în dezagregare, confundându-se fără rezistenţă cu clipele în care el se desfăşoară. O anume continuitate sufletească nu i se poate tăgădui impresionismului, dar continuitatea aceasta nu e de conduită, nu e linie de caracter ci o continuitate pur psihologică, de curgere, cum este aceea a râului ce se limpezeşte şi se tulbură după cum e cerul sub care şi-a săpat albia şi după cum e pământul în vinele căruia îşi poartă nestatornicia apelor. Impresionistul nu are diagonale sufleteşti, stâlpi şi arcuri de boltă pentru arhitectonica fiinţei; el se ţese din miile de stări pe care realitatea le stârneşte fără logică în interiorul crisalidei sale. Impresionistul este incapabil să împrumute lumii exterioare acea geometrie de

mare linie ce dă inteligenţei siguranţa, pasului – orientarea şi privirii – hotărârea. Impresionismul se lasă sugestionat de o culoare cu cât e mai vagă, de un lucru cu cât e mai fără de contur, de propriul gând cu cât e mai estompat. Una din cele mai desăvârşite flori ale unui atare câmp stilistic rămânc neapărat muzica lui Debussy.

Muzica lui Debussy e străină de orice logică ce ar putea s-o rotunjească într-un tot cu încheieturi organice. Ea se desfăşoară în „construcţii vizibil aeriene şi fragile cărora Ic lipseşte osatura" (Lalo). Materia ponderabilă, cu articulaţii şi delimitări, dispare şi ea, cum filosoficeşte a dispărut din analizele fizicale ale lui Emst Mach, contemporanul lui Debussy. Conturul tonurilor se şterge, cum în psihologia lui Bergson, adversarul atomismului psihic, se şterg contururile stărilor de conştiinţă. Debussy se ridică împotriva monumentalului prea construit, prea retoric şi prea spectaculos al muzicii wagneriene. Muzica lui Wagner era de fapt o construcţie alături de realitate, o construcţie ce se putea asemăna cu sistemele metafizicienilor germani. Muzica lui Debussy, ocolind metafizica constructivă, dă expresie stărilor sufleteşti celor mai puţin consistente, celor mai fragile şi mai apropiate de inconştient, îşi are desigur şi impresionismul metafizica sa, dar aceasta nu e de idei, ci de presimţiri. Metafizicii de stil impresionist îi lipseşte palpabilul ce intră în formule. Pentru a înţelege „elanul vital" al lui Bergson, trebuie să ieşi din zalele cuvintelor şi din rigiditatea conceptelor. Pentru Bergson nu există „lucruri", ci numai „deveniri", continuitate vagă. Prin absenţa substanţei palpabile şi a formelor rigide, muzica lui Debussy pare o ilustrare a acestei metafizici, sau, dacă vreţi, metafizica lui Bergson pare un comentariu în marginea artei lui Debussy. Muzicianul avea legături conştiente şi afinităţi lucide cu literatura timpului său, dovadă textele în care şi-a ţesut din penumbre şi murmur muzica: poezii de Verlaine, de Mallarmé, teatrul lui Maeterlinck. Muzica lui Debussy va reda prin urmare, înainte de orice, inconsistenţa, inconstanţa, nuanţele stărilor sufleteşti. Debussy va lupta împotriva sintaxei muzicale cu

care ne-au obişnuit veacurile. El va sugera atmosferă şi va exprima taine de-abia presimţite. Muzicianul urmează cu toate acestea indicaţiile psihologiei impresioniste; stările simultane ale sufletului se pătrund reciproc, împrumutându-şi reflexele, ceea ce face ca întregul acestor stări să plutească într-un vag indefinibil. Muzica lui Debussy e de fapt desubstanţializată; ea se pulverizează, organizându-se din nou, liber, pe un plan al inéditului şi de ezitare, pe un plan de incertitudine, de spontaneitate măruntă, ce îngăduie numai notaţii efemere; ea are o creştere imprecisa şi scapă oricărei logici ce ar încerca s-o articuleze.

Să încercăm a desprinde cele două câmpuri stilistice, al naturalismului şi al impresionismului, din însuşi viul desfăşurării lor istorice. Nu e nevoie ca operaţia să devină exhaustivă. Vom pune în lumină cele două câmpuri numai în măsura în care succesiunea lor în timp relevă o mişcare „dialectică", întrezărim în cele două „câmpuri", desigur, o seamă de factori categoriali comuni. Atât naturalismul cât şi impresionismul implică bunăoară un orizont spaţial *infinit*. Atât naturalismul cât şi impresionismul implică apoi năzuinţa formativă ce înclină spre *individualizare*. Ambele curente sunt susţinute de o orientare spre lumea dată; în ambele se remarcă o negare a lumii „transcendente". Totuşi, între naturalism şi impresionism intervine şi o răsturnare „dialectică". Care sunt tendinţele naturalismului ce par atinse de mişcare „dialectică"? Naturalismul voia să surprindă „natura" în aspectele ei de *maximă constanţă*; impresionismul vrea să fixeze „*natura*" sub aspectele ei de *maximă inconstanţă*. Pe la 1870, naturalismul era în apogeu; în acel moment s-ar fi putut bănui că după un timp oareşicare se va produce o schimbare în orientarea spirituală a epocii. S-ar fi putut prezice că o „răsturnare" va avea loc. Dar nimenea n-ar fi putut să prevadă termenii răsturnării de a doua zi. Luând astăzi, atâtea decenii mai apoi, în considerare „câmpurile stilistice" ce stau la baza naturalismului şi a impresionismului, ne dăm perfect de bine seama că un proces dialectic a avut realmente loc între ele. În câmpul stilistic al naturalismului a existat factorul ce îndruma

pe creatorii de cultură să redea natura sub feţele ei de maximă constanţă. Acesta este factorul ce avea să fie atins de o răsturnare dialectică, într-adevăr, în succesiunea stilurilor în discuţie, factorul ce îndruma spre natura de maxima constanţă este înlocuit prin tendinţa de a reda natura sub aspectele ei de maximă inconstanţă. Iată că şi de astă dată intervine o răsturnare „dialectică", dar *nu* „totală" şi „previzibilă", căci nu e vorba despre răsturnarea unui *întreg* câmp stilistic spre a fi înlocuit cu un alt câmp stilistic; e vorba pur şi simplu despre o răsturnare dialectica „parţială" şi „imprevizibilă" a unei „categorii" din componenţa unui câmp stilistic şi despre înlocuirea ei prin altă categorie de sens diametral opus: „constanţa" face loc „inconstanţei". Totuşi, printr-o asemenea remaniere parţială a unui câmp stilistic se ajunge de fapt la instaurarea unui alt câmp stilistic. De la „naturalism" se trece la „impresionism".

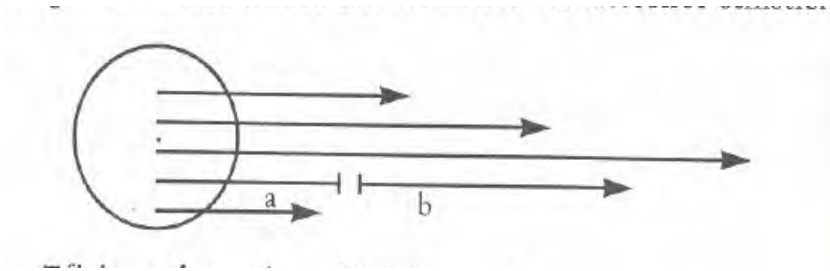
DURATA FACTORILOR STILISTICI

Cele mai eficiente puteri istorice sunt, după părerea noastră, determinantele stilistice proprii unei colectivităţi sociale sau unui individ. Trebuie să adăugăm numaidecât că atare determinante lucrează totdeauna „în mănunchi”; ele trebuie să formeze o bază destul de largă şi de complexă ca să ajungă la o eficienţă istorică. Factorii stilistici îi putem numi „determinante” când vorbim despre o „matrice”; i-am putea numi „vectori” când vorbim despre „câmp stilistic”. Determinantele sau vectorii constituie în *pluralitatea* lor substratul ce face posibilă crearea unor „lumi spirituale”. Determinatele sau vectorii se completează reciproc ca să dea împreună o bază „cosmogenetică”, bază de care nu se poate lipsi nicio plăsmuire spirituală şi niciun fenomen istoric.

Un fenomen ce nu poartă într-un fel sau altul pecetea unei matrice stilistice sau a unui câmp stilistic poate fi un fenomen natural, un fenomen biologic, un fenomen psihologic, dar nu un fenomen „istoric”. Un fenomen ce nu se împărtăşeşte din structura unui stil, sau care nu poartă amprentele unui stil, nu este obiect demn de istoriografie. De remarcat că istoriografii simt de obicei în chip instinctiv acest lucru chiar în momentul când îşi aleg un subiect de studiat. Din păcate, teoreticienii istoriei şi ai istoriografiei nu au fost însă în stare să se ridice până la conştiinţa filosofică *deplină* a actului istoriografie şi a obiectului istoric. Un fenomen, o faptă, o operă ce nu poartă pecetea complexă a unui stil pot să fie orice, ele sunt lipsite însă de condiţia esenţială a istoricităţii. Statul pe care l-a alcătuit şi l-a conclus Ludovic al XIV-lea, structura acestui stat ierarhic centralizat, actele de însemnătate istorică ale Regelui Soare seamănă din punct de vedere stilistic cu perucile pe care le purtau curtenii, dar şi cu palatul şi cu copacii frizaţi din grădinile de la Versailles. Un fapt îşi dobândeşte caratele istorice prin participare la un stil, altfel el rămâne un fapt divers, neutru, istoriceşte indiferent.

Determinantele unei matrice stilistice sau vectorii unui

câmp stilistic nu sunt factori de egală putere şi durată. Observaţiile istorice ne constrâng să atribuim factorilor stilistici o eficienţă de mai lungă sau mai scurtă durată. Factorii stilistici, luaţi izolat, preexista cel mai adesea produselor lor; ei pot să şi supravieţuiască acestora. Astfel, unii factori se bucură de o durată de mii de ani, alţii de o durată de sute de ani, alţii de o durată de decenii. Unii factori sunt cu totul efemeri. Avem latitudinea de a reprezenta grafic această concepţie despre factorii stilistici (determinante, vectori) în chipul următor. Un câmp stilistic îl putem reprezenta printr-un „cerc". Din cerc ies linii de diverse lungimi; liniile reprezintă factorii stilistici, lungimea liniilor indică *durata* istorică a factorilor stilistici:



Eficienţa factorilor stilistici care alcătuiesc un câmp poate să înceteze fie într-un moment istoric, fie în altul. Când un factor încetează, el poate fi înlocuit cu altul de acelaşi gen. În figura de mai sus factorul „a" este la un moment dat înlocuit prin factorul „b".

Renaşterea italiană, culminând cu artişti ca Leonardo sau Rafael, se caracterizează prin aceea că include în câmpul ei stilistic vectori precum categoria *spaţiului infinit*, categoria formativă a *tipizării*, categoria *staticului* etc. Acest câmp stilistic are o eficienţă de peste două secole; la început, acest câmp se alege din situaţii încă haotice, sau mai bine zis din situaţii caracterizate prin prezenţa altor vectori (la Giotto bunăoară se remarcă tendinţa atenuată spre abstractul hieratic de obirşie bizantină). În frescele lui Giotto surprindem însă o mijire, foarte firavă încă, a acelui câmp stilistic care, prinzând

consistenţă şi vigoare în opera unor creatori de artă ca Fra Angelico, Masaccio, Pisanello, Fra Filippo Lippi, Gozzoli, Piero della Francesca, Mantegna, Signorelli, Verrocchio, Ghirlandaio, Botticelli, Piero di Cosimo, Perugino, Francesco Francia, îşi ajunge apogeul în creaţiile lui Leonardo, Rafael, Correggio, Veronese, Giorgione, Tiziano.

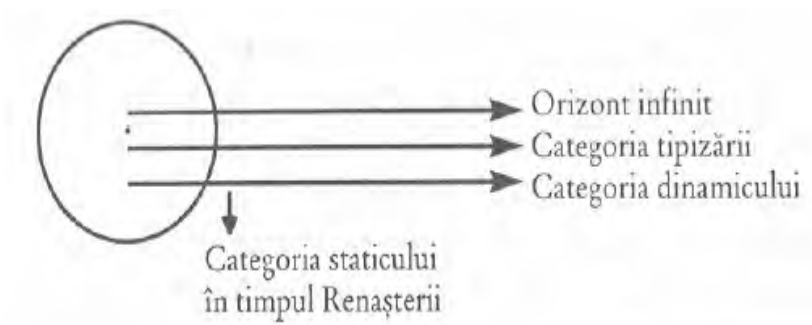
Către sfârşitul Renaşterii, apare în Italia, chiar în opera unor personalităţi aparţinând încă Renaşterii, o tendinţa de accentuare a dinamicului şi o tendinţă de încărcare a decorativului. Cu aceasta se anunţa barocul (Michelangelo). Cert, în Italia aceste tendinţe se ivesc oarecum „dialectic", prin reacţie faţă de o situaţie dată, faţă de înclinările proprii Renaşterii ce-şi cam istovise posibilităţile. Năzuinţele intrinseci ale Renaşterii s-au realizat în necontestate izbânzi încetul cu încetul. Izbânzile se desprindeau din adâncul matricei stilistice proprie italicilor. Apetitul de „mişcare", de încărcare a decorativului, ce se anunţă cu Michelangelo, înseamnă în Italia un mod de a evita sterilitatea ce se înfiinţa după epuizarea posibilităţilor intrinseci ale Renaşterii. O ieşire din impas. Barocul apare, cu alte cuvinte, în Italia în chip „dialectic", ca o reacţie faţă de tendinţele stăpânitoare până pe la 1500.

Nu în acelaşi chip se iveşte barocul în Spania. Ibericii împrumută, nu încape vorbă, anumite elemente de la italici. Dar barocul spaniol dezvoltă o floră întrecând enorm pe aceea a barocului italic. Amintim pe marii fii ai barocului iberic: Calderon, Lope de Vega, Gongora, El Greco, Ribera, Velasquez, Zurbarân. Alături de opera acestor mari creatori de artă, să amintim aici şi alte apariţii ale barocului iberic: pe Ignaţiu de Loyola cu Contrareforma, expansiunea puterii spaniole peste oceane. Dar să evocăm pentru o clipă şi oamenii acelei clocotitoare Spanii: ascetici şi lumeşti în acelaşi timp, pasionaţi până la incandescenţă, stăpâui pe ei înşişi până la totala jertfire de sine pentru mai marea glorie a lui Dumnezeu. Să evocăm amestecul de sfinţenie şi de cruzime, de aventură şi extaz, contradicţiile interioare ce caracterizează pe spaniolii acelor timpuri, türmentarea şi dinamismul epocii.

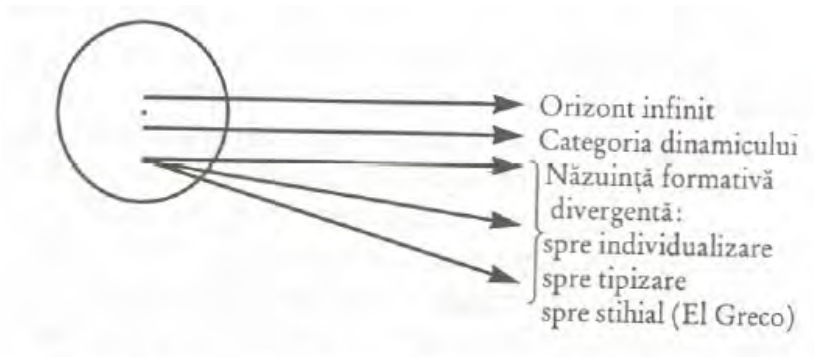
Prin exaltarea simţurilor pe un fundal de credinţa, prin negarea simţurilor şi înteţirea fanatismului până la stigmatizare, însăşi viaţa cotidiană ia în Spania aspecte baroce. Într-un asemenea mănunchi de învolburate feţe înfloreşte barocul în Spania. Dar cum se explica o atare ţâşnire arteziană a barocului în această ţară? încercăm un răspuns: preocupări artistice de stil baroc s-au grefat în Spania peste anume tendinţe profunde ce şi-au aşteptat momentul spre a înflori ca niciodată înainte. Într-adevăr, cercetând istoria Peninsulei Iberice, descoperim că ceea ce este propriu barocului a existat în acea ţară şi mult timp înainte de baroc, adică în tot cursul istoriei. Un indiciu elocvent în această privinţă rămâne o lucrare plastică în piatra de calcar din secolul al V-lea î.e.n. Ce se găseşte la Luvru; ne referim la chipul unei principese iberice, numită şi *Dama de la Elche*{19}. Nu e nevoie de o deosebita putere de observaţie ca să identifici în podoaba pompoasa a capului prins între două perniţe acoperind urechile şi în colanele masive din jurul gâtului o încărcătură cosmetică şi vestimentară de aproape înrudită, cât priveşte ornamentica şi abundenţa de forme, cu arhitectura spaniolă în cele mai disparate variante ale ei. O tendinţă spre „mişcare" şi spre încărcare excesivă prefigurând barocul se poate urmări în Peninsula Iberică de-a lungul a două mii şi cinci sute de ani. Cât priveşte starea de spirit, de exaltare şi fanatism, nu este oare simptomatic şi nespus de caracteristic faptul că în primele secole ale erei creştine, a doua zi după ce creştinismul devenise religie de stat în Imperiul Roman, întâii martiri pagini care au căzut jertfă intoleranţei creştine i-a dat Spania? Aici nu e vorba de un fapt divers, ci de un fapt istoric de o incontestabilă semnificaţie. Exaltarea, pasiunea pentru detalii şi încărcare, turmentarea, dinamismul sunt porniri ce fac parte din „permanenţele" *iberice*. Deschideţi o istorie a artelor şi veţi vedea cum stilurile ce invadează Spania se adaptează pe rând la toate înclinările acestea mai profunde ale spiritului iberic. Stilul gotic bunăoară devine în Spania foarte mişcat şi înflăcărat. Chiar şi Renaşterea, sobră, calmă, ia în Spania forme excesive; ea

apare aici sau complet dezornamentată, sau îmbinată cu *platerescul*{20}, arhitectură a podoabelor. Desigur, motivul sintetic cel mai caracteristic al barocului propriuzis – simbolul spiralei concentrice şi apoi deschise – lipseşte încă în lungile faze de prefigurare barocă. Totuşi, înclinările generale alimentate de umbre şi penumbre, aplecarea spre încărcare şi spre linia dinamica sunt prezente şi active în Peninsula Iberică într-un timp când, în Italia bunăoară, stăpânesc copleşitoare precizia luminoasă, dreptliniarul, liniştea, siguranţa, calmul euclidian. În Peninsula Iberică, stilul baroc, cu categoriile sale specifice, cu vârtejurile sale, a dat peste un pământ prielnic ce l-a hrănit ca o mumă de totdeauna a lui. Dacă barocul propriu-zis a înflorit cum s-a făcut în Spania, împrejurarea se explică fără de dificultăţi. Tendinţele barocului se suprapun în Spania pe o veche substanţă iberică înrudită ce niciodată nu s-a dezminţit. În Italia, momentele ce au colaborat la construirea unui stil „baroc" se ivesc „dialectic", prin reacţie faţă de momentele clasicizante, şi reprezintă agenţi mai vremelnici; în Peninsula Iberica, forţele, vectorii de câmp care stau la baza barocului propriu-zis, sunt „permanenţe". Aşa s-ar explica şi faptul că singura ţară din Europa care a produs şi un fel de *suprabaroc* („churriguerescul")[21] este Spania.

Barocul italian are aspecte temporale ce s-ar putea reprezenta grafic astfel:



Barocul iberic permite a fi reprezentat sub unghi temporal astfel:



Dar şi alte exemple ilustrând durata diferită a factorilor ce alcătuiesc un „câmp stilistic” ne stau la îndemână, putând fi multiplicate după dorinţă.

Literatura rusească a cunoscut în secolul al XIX-lea o înflorire de incredibilă surpriză. Ea s-a afirmat cu o stranie putere, impresionând Europa şi lumea întreagă. Rusia şi-a cucerit atunci, în scurt timp, un prestigiu de stea născută peste noapte din magice neguri. Ne referim cu aceasta, după cum se înţelege, la literatura romanelor, promovată pe întâiul plan al preocupărilor spirituale de condiţii istorice cu totul aparte şi locale, literatură în care orientarea „naturalistă” serbează triumfuri singulare. Ne referim la naturalismul, dozat cu un romantism întortocheat, al lui Gogol, la naturalismul organic, cumpătat, adânc trăit, niciodată programatic ostentativ, al lui Tolstoi şi Turgheniev, sau la realismul fantastic al lui Dostoïevski, la realismul visător al lui Gorki. Ţinându-se seama de gradele sale de latitudine şi longitudine geografică, fenomenul era desigur uimitor prin proporţii, uluitor prin calitate şi aproape inexplicabil prin aparenţele sale de generaţie spontanee. Naturalismul în artă, realismul în gândirea filosofică apar ca „stil” pe deplin caracterizat mai întâi în Franţa şi Germania. De amintit: Balzac, Flauben, Courbet, Manet, pozitivismul, Feuerbach şi toată stânga hegeliana. Cum s-a făcut, cum nu, marele curent, o dată pornit, a prins numaidecât şi în Rusia. Şi cu ce putere

„naturalismul” şi-a împlântat rădăcinile în solul rusesc! Nu am exagera cu nimic situaţia dacă am afirma că în spaţiile moscovite naturalismul şi-a găsit, cel puţin în literatură, cel mai fericit moment istoric al său, îngăduind cu aceasta romanului să-şi atingă culminaţia universală. În Dostoïevski şi Tolstoi, Rusia a dăruit lumii fenomene spirituale de prim ordin, putând fi amintite alături de cele mai proeminente piscuri ale literaturii universale.

Dacă examinăm modul de apariţie a naturalismului în Occident, remarcăm numaidecât că acolo orientarea se datorează unei anume „dialectici” care, precum am văzut, intervine adesea în istoria stilurilor. Orientarea naturalista era acolo, în Apus, un produs de reacţie faţă de o situaţie spirituală anterioară, faţă de „romantismul” ce-şi istovise toate posibilităţile. Cu totul altceva s-a petrecut în Rusia. Naturalismul ajunge în stepa rusească ca un program de import, dar acolo el dă peste orientări băştinaşe de acelaşi sens, de o vechime multiseculară. Să reţinem un fapt istoriceşte controlabil: ana populară rusă (şi slavă, în general) abundă în motive naturaliste, vegetale şi animale. N-am putea să excludem din capul locului ipoteza că sciţii, care în protoistorie s-au aşezat pe meleaguri ucraine, fiind absorbiţi în aluatul etnic băştinaş, au păstrat puternice iniţiative stilistice pentru toată lumea slavă. Arta sciţilor ne este cunoscută şi poate fi arheologic identificată tocmai datorită motivelor ei „naturaliste”. Prin atare motive, ea se deosebeşte izbitor de arta mai geometrizată şi mai abstract stilizată a altor popoare, contemporane sciţilor. Iranieni la origine, sciţii cutreieră stepa; ei se statornicesc şi aiurea, dar mai ales pe acolo, în nordul Mării Negre, şi impun locurilor un stil. (Cu toate că această ipoteză ni se pare foarte plauzibilă, o amintim aici numai în paranteză!) Dacă, totuşi, naturalismul scitic n-ar putea fi pomenit printre antecedentele naturalismului rusesc, atunci să ni se dea voie să spicuim argumente cu privire la vechimea orientării naturaliste la ruşi în timpuri nu tocmai protoistonce. Argumentul nostru principal rămâne totuşi arta populară rusească. Şi mai atragem lua-rea-aminte asupra notei

„realiste” care însoţeşte toate stilurile ce s-au perindat. În cultura rusă, în arta rusă. Prezenţa unei atare note realiste se poate urmări începând din Evul Mediu până astăzi. Stilul bizantin încearcă sa reînflorească în iconografia medievală rusă, dar figuraţia sacrală a icoanelor ia o înfăţişare mai puţin abstractă, uşor atenuata spre conturul „realist”. Spiritului bizantin rusul îi adaugă „sufletul”. Rigorile abstracte sunt „afectiv” atenuate şi coborâte pe pământ. Note realiste se pot urmări şi în clasicismul şi romantismul rusesc (Puşkin, Gogol). Chiar şi impresionismul, când apucă pe mâini ruseşti, se învirtoşeşte. Expresionismul şi futurismul dobândesc accente care apropie aceste orientări iarăşi de „natură”, de realităţile pe care aiurea ele le-au trădat. Lirica de forme moderne foarte îndrăzneţe a lui Esenin are accente afective de un realism ţărănesc. Stilurile moderniste nu se adaptează în Rusia la un „real” ce pare incompatibil cu tendinţele lor genuine. Dar să revenim. Orientarea naturalistă de la mijlocul secolului al XIX-lea a creat în Rusia o floră literară (romanul) fără pereche într-altă parte. Nu urmează oare să punem această înflorire, acest zenit al culturii ruseşti, şi pe seama împrejurării că naturalismul se grefa aici peste tendinţe străvechi de acelaşi sens? în perspectiva aceasta, a suprapunerii unei orientări noi, vremelnice, pe o străveche, permanentă orientare, fenomenul zenitului „naturalist” rusesc îşi găseşte cu aceasta o explicaţie. Neapărat că un filosof ca Spengler s-ar rosti împotriva unei atare explicaţii. Uluit de forţa şi de monumentalitatea romanului rusesc, Spengler a încercat să lămurească fenomenul în lumina teoriei *sale* despre cultură. Dar din interpretarea spengleriană „romanul” rusesc iese diminuat ca valoare. Gânditorul german s-a lăsat sedus în interpretarea culturii ruseşti de un fenomen ce ţine de chimie şi de cristalografie. Se ştie că elementele chimice posedă particularitatea de a cristaliza în felurite forme ce le sunt predestinate, în unele împrejurări însă, materia poate fi constrânsă să cristalizeze şi în forme ce nu-i sunt specifice. Fenomenul se numeşte „pseudomorfoză”. Spengler e de părere că, sub presiunea condiţiilor istorice, cultura, ce-şi are

cristalizările ei, manifestă şi ea această anomalie. S-ar întimpla, după opinii lui Spengler, ca un anume „suflet cultural", mai ales în fazele lui tinereşti, să se rostească în forme ce aparţin altei culturi.

Exemplu: literatura rusă din secolul al XIX-lea. Cultura rusă ar fi, după Spengler, cea mai tânără printre marile culturi, deci susceptibilă de a fi atinsă de o atare anomalie. Cultura rusă a fost pusă în situaţia să se exprime în forme străine (pseudo-morfoză); aceasta sub presiunea culturii occidentale care s-ar găsi în pragul bătrâneţii. Teoria noastră despre cultură se deosebeşte aşa de mult de a lui Spengler, încât ne permite să interpretăm perioada literară a romanelor ruseşti (Gogol, Turgheniev, Tolstoi, Dostoïevski) nu ca o anomalie formală, ci ca un moment de plenitudine istorică, cum probabil cultura rusească nu va mai avea niciodată un al doilea pe tărâm literar. Am văzut: înclinarea spre forme naturaliste este în istoria rusă o „permanenţă" de bază ce poate fi urmărită înapoi în timp pe o distanţă de două mii cinci sute de ani, sau, dacă se exclude ipoteza scită, înclinarea naturalistă s-ar putea totuşi urmări până cel puţin în secolul al XII-lea e.n.

Dorim să mai ilustrăm printr-un exemplu elocvent existenţa unor vectori stilistici de lungă durată, permanenţi, şi a altora de o durată mai efemeră. Cultura franceză şi cultura germana, fiecare cu calităţile şi cu deficienţele ei, reprezintă două mari închegări ale spiritului european. Atât cultura franceză cât şi cea germană au o „istorie" a lor, de evoluţie relativ firească, realizată timp de multe secole, la adăpost de influenţe deformante din afară. Ambele culturi se desfăşoară în faze, cu stadii intermediare, pe o linie majoră de dialectica stilistică. Succesiunea stilurilor în Franţa şi Germania, cronologia lor, nu e chiar paralelă. Când una, când cealaltă şchiopătează în urmă. Iniţiativa stilistică aparţine pentru unele domenii Franţei, pentru altele Germaniei. Vrednic de luat în seamă este faptul că realizările stilistice corespunzătoare din Franţa şi din Germania manifestă un coeficient etnic ce menţine între ele permanent aceeaşi deosebire. Coeficientul diferenţial intervine

de fiecare dată, indiferent de stilul despre care e vorba. Cultura franceza şi cultura germana au trecut fiecare prin „romanicul" şi „goticul" său, prin „barocul" şi „clasicismul" său, prin „romantismul" şi „naturalismul" său, prin „impresionismul" şi „expresionismul" său. Dacă am face comparaţie între stilurile istorice corespunzătoare din Franţa şi din Germania, bunăoară între goticul francez şi goticul german, între clasicismul francez şi clasicismul german, între romantismul francez şi romantismul german etc., am vedea că diferenţa poate fi surprinsă totdeauna prin aceeaşi formulă. Formula ar fi aceasta: francezul este în toate stilurile sale mai *măsurat*, mai sobru, mai discret, mai „clasic" decât germanul. Germanul este în toate stilurile sale mai particular, mai *demăsurat*, mai „romantic" decât francezul. Clasicismul german e mai „romantic" decât clasicismul francez, care e clasic până la „academic". Goticul german e mai demăsurat decât cel francez; barocul francez e mai măsurat decât cel german, etc. Nu credem să se găsească în toată istoria celor două popoare niciun fenomen excepţional în stare să anuleze valabilitatea acestei formule. De unde vine aceasta permanentă diferenţă? Ne e teamă că nu vom putea răspunde la această întrebare decât circumscriind încă o dată constatarea. Diferenţa nu poate fi lămurită decât printr-un coeficient etnic. Francezul, oricare i-ar fi tendinţele iscate de epocă, se simte îndrumat spre o spiritualitate de forme mai rotunjite, mai clare, mai stăpânite, mai discrete. Francezul tinde spre lamură transparentă, spre o cultura care vrea să fie tipică, lege diafană, un cristal, un model universal. El jertfeşte individualul de dragul măsurii, al retuşei, al echilibrului. Germanul cultivă particularul, ceţosul, păduraticul, excesul, demăsuratul. Cultura germană are un caracter mai local, mai particularist, mai romantic, mai viu, mai puţin conformist decât cea franceză. Francezul ca ins e absorbit de un tip generic. Germanul creşte lăuntric, debordând legea, umplându-şi cadrul individualităţii sale ca atare. Din această paralelă rezultă că francezul şi germanul s-au realizat în cursul istoriei lor în câmpuri stilistice adeseori asemănătoare,

dar că anume factori diferenţiali fac să se ajungă în cele din urmă la profiluri diferite. Din paralela făcută mai rezultă că năzuinţa spre *tipizare* este aproape o permanenţă la francezi, iar năzuinţa spre *individualizare* este aproape o permanenţă la germani. „Măsura" este o permanenţă la francezi; demăsuratul e o permanenţă germană.

Meditând asupra „duratei" factorilor ce alcătuiesc o matrice stilistică sau un câmp stilistic, ajungem la o concluzie nu lipsită de importanţă pentru filosofia istoriei. Concluzia ar fi aceasta: niciodată factorii care alcătuiesc un câmp stilistic nu au o durată egală. Prin remanierea unora dintre factorii constitutivi, însuşi „câmpul stilistic" poate deveni un *altul*. Prin activitatea unor noi factori în locul acelora care se sting, un „câmp stilistic" se poate realcătui în complexitatea sa de *cimp stilistic*, devenind cu aceasta fireşte un nou câmp stilistic.

Din analizele desfăşurate în legătură cu durata factorilor ce alcătuiesc un câmp stilistic, trebuie să reţinem încă un lucru: un factor stilistic oareşicare are şansa de a dura cu atât mai îndelungată vreme cu cât se bucură de o mai mare vechime. Astfel, spre a ne întoarce la ultimul exemplu: tendinţa spre „măsură" ce o găsim la francezi încă din timpul romanicului şi al goticului fiind foarte veche, are şansa de a dura şi în viitor, oarecum fără termen. Acelaşi lucru se poate afirma şi despre tendinţa spre „demăsurat" la germani.

INTERFERENŢE STILISTICE

„Câmpul stilistic” nu este un tot indivizibil, nici monolitic, nici monadic. Un câmp stilistic este un mănunchi de factori, numeric indeterminabil. Factorii pot să varieze independent unul de celălalt. Totuşi, ei alcătuiesc un „ansamblu” întregindu-se în sensul unui tot „cosmogenetic”.{22} La fel cu categoriile conştiinţei (ale inteligenţei) care dau împreuna aspectele şi articulaţiile unui cosmos empiric, factorii sau categoriile (stilistice) ce aparţin inconştientului nostru alcătuiesc baza unor „cosmoide”. Aceste „cosmoide” trebuie privite ca „plăsmuiri” ce-şi au matricea lor; „cosmoidele” se prezintă sub aspectele fundamentale ale unor lumi *sui-generis*, ale unor *lumi* „*create*”. În tendinţa sa de a-şi releva misterele existenţei, spiritul omenesc substituie *lumii empirice* asemenea „cosmoide”.

Spuneam că factorii ce constituie un câmp stilistic nu formează un tot indivizibil; aceasta înseamnă că ei pot să varieze independent unul de celălalt, sau, recurgând la o expresie oarecum fizicală, un vector stilistic poate fi înlocuit în cadrul unui „câmp” prin alt vector de acelaşi gen. Categoria stilistică a spaţiului finit bunăoară poate fi înlocuită prin categoria spaţiului infinit; sau categoria formativă a „tipizării” poate fi înlocuită prin aceea a „individualizării” etc. Datorită acestei situaţii generale oarecum fragile, un câmp stilistic se amestecă uneori cu un alt câmp stilistic. Există, cu alte cuvinte, interferenţe stilistice. În istoria umanităţii, anevoie s-ar putea indica câmpuri stilistice care să se fi păstrat cu totul în afară de orice interferenţă cu alte câmpuri.

În acest capitol ne vom ocupa de fenomenul, foarte variat în sine, al interferenţei stilistice. Vom distinge mai multe feluri de interferenţe. Pe orice teritoriu geografic pe care fapte şi opere de-ale oamenilor le înalţă la demnitate „istorică” pot avea loc interferenţe stilistice. Există astfel un tip de interferenţe stilistice de minimă importanţă, care se produc când pe un teritoriu geografic oareşicare două câmpuri

stilistice stau alături în simplu raport de contiguitate. Transilvania este un astfel de teritoriu, unde se constată prezenţa unor monumente arhitectonice clădite în stiluri de sine stătătoare (romanic, gotic, baroc). Acestea aparţin în general naţiilor minoritare. Pe acelaşi teritoriu există şi atâtea biserici româneşti în stil bizantin care aparţin românilor. Este vorba în cazul de faţă despre o interferenţă stilistică de natură pur exterioară, geografică. Amintim acest fenomen numai pentru motivul că de la o asemenea interferenţă stilistică de contiguitate se ajunge adeseori în celelalte interferenţe, singurele care contează într-adevăr, la interferenţa eclectică şi la interferenţa sintetică. Acestea ţin de structura intimă a operelor de artă sau a creaţiilor de cultură.

Despre o interferenţă stilistică „eclectică" vorbim atunci când stiluri diferite sau elemente de stiluri diferite se găsesc combinate în una şi aceeaşi operă, în unul şi acelaşi ansamblu de artă sau de înfăptuire de cultură. Spre a se putea vorbi despre o interferenţa eclectică, este suficient ca elementele aparţinând unor stiluri diferite să fie simplu *juxtapuse*. În interferenţele eclectice, elementele stilistice disparate nu sunt supuse în chip structural vreunei adaptări în duh de reciprocitate. În istoria arhitecturii europene găsim nenumărate exemple de interferenţe eclectice. Cutare biserică dispune de un pronaos clădit în cutare veac în stil romanic şi de un naos ridicat mai târziu în stil gotic. La Coimbra, în Portugalia, ne-a atras luarea-aminte o foarte veche biserică medievală (Santa Cruz) în stil gotic, împodobită cu unele elemente manueline{23}; interesant este că acestei biserici i s-a pus o faţadă independentă, ca un paravan arhitectural, de oareşicare grosime, despărţit de corpul vechi al bisericii printr-un interspaţiu, aproximativ de un metru. Faţada este în stil baroc. Renovatorii bisericii ar fi voit parcă să marcheze (prin interspaţiul dintre faţadă şi corpul bisericii) cât mai subliniat eclectismul stilistic al încercării lor. În atare cazuri, eclectismul se datorează gusturilor variate ce s-au succedat prin epocile ce şi-au dat contribuţia la durarea atâtor sacre monumente. Stilurile se juxlapun în una şi aceeaşi operă,

produs al veacurilor. În părţile ca atare ale ansamblului, stilurile nu interferează. S-ar putea cita însă şi altfel de interferenţe, tot eclectice, dar de o valoare cu totul degradată. În partea a doua a secolului al XIX-lea, când în arhitectură epoca nu-şi prea găsea stilul ei, s-au clădit pretutindeni în oraşele europene atâtea monumentale zidiri în care arhitectul a urmărit pe de-a întregul un eclectism de stiluri. Aceasta în chip programatic şi dintr-o penibilă sterilitate a inspiraţiei artistice. Fiecare fragment al acestor clădiri reprezintă o confuzie de citate.

Un teritoriu în care interferenţele stilistice duc la o rară bogăţie de forme rămâne, în Europa, Peninsula Iberică, şi îndeosebi Spania. Nicăieri pe continentul nostru, stiluri din cele mai disparate n-au dat interferenţe mai elocvente şi mai variabile. De altmintrelea, Peninsula Iberică ilustrează din plin toate tipurile de interferenţe. Se găsesc acolo interferenţe pur exterioare, dar la fel preţioase interferenţe „eclectice” şi atâtea interferenţe „sintetice”. Lucrul este perfect explicabil, dacă ne gândim că pe pământul iberic s-au întâlnit stilul răsăritean maur şi toate stilurile europene propriu-zise: vizigot, romanic, gotic, al Renaşterii, baroc, rococo etc. Ilustrări din cele mai strălucite oferă Spania pentru toate aceste stiluri. Pentru stilul maur pur sunt reprezentative Alhambra de la Granada sau La Mezquita de la Cordoba. Dar ciudat, pentru stilurile europene se găsesc anevoie ilustrări cu totul pure. Stilul gotic bunăoară este reprezentat, cel puţin în mare, prin catedrala de la Burgos, dar această catedrală a primit cu timpul adaosuri „platereşti”, iar o anume poartă, „La Pellejeria”, este în stilul Renaşterii. Căci ibericii manifestă o slăbiciune pentru interferenţe. În general, stilurile europene ei le preferă amestecate: catedrala de la Tarragona este o clădire romanică-gotică, catedrala de la Toledo – în stil gotic şi în stilul Renaşterii tardive, în Catedral Vieja de la Salamanca romanicul tardiv se amestecă cu goticul etc. Iau fiinţă în Spania şi unele stiluri locale, cum ar fi „plaierescul” (întâia jumătate a secolului al XVI-lea), amintind prin felul său lucrări de artă meşteşugărească în argint; apoi un soi de baroc

la puterea a doua, numit stil „churrigueresc” (începând de pe la 1650), ilustrat, de exemplu, prin sacristia bisericii La Cartuja de la Granada sau prin altarele bisericii mănăstireşti de la Paular.

Superlativ caracteristice pentru arhitectura din Spania sunt nenumăratele exemple de interferenţă eclectică sau de sinteză între stiluri europene şi stilul mudéjar (mudejarii sunt artiştii şi meşteşugarii de artă care, după eliberarea de către spaniolii creştini a teritoriilor de sub dominaţia maură, au continuat să lucreze în Spania, influenţând arhitectura timp de secole). S-ar putea afirma fără riscuri că arhitectura spaniolă de diverse stiluri europene obţine tocmai prin combinaţia cu acest stil mudéjar o unitate specifică. Este ceva paradoxal în acest specific al arhitecturii spaniole, căci „spaniolitatea” pare un rezultat de sinteză între stilurile europene şi stilul mudéjar. În orice caz, arhitectura spaniolă este o artă de interferenţe, fie eclectice, fie sintetice. Una dintre cele mai vechi şi foarte convingătoare sinteze ne-o oferă biserica San Miguel de Lino de la Oviedo (secolul al IX-lea) în stil vizigot sub influenţă arabă. La Guadalajara ne întâmpină splendidul Palacio de los Duques del Infantado în stil gotic tardiv şi cu elemente de stil mudéjar în partea superioară a clădirii. Curtea leilor din acelaşi palat realizează o sinteză ciudată de gotic, mudéjar şi Renaştere. Portale de minunată sinteză de gotic şi mudéjar, cu accentul pe gotic, avem la Madrid (Hospital de la Latina) şi la Burgos (Hospital San Juan). La Sevilla, în Casa de Pilatos vedem o curte mudéjar cu elemente de Renaştere şi o altă curte în care elemente maure se amestecă cu elemente gotice şi de Renaştere. Mai reţinem o sinteză eclectică de mudéjar şi baroc în Iglesia de la Magdalena, la Zaragoza, şi o îmbinare de mudéjar şi de baroc în catedrala de la Santiago de Compostela.{24}

Nu putem să încheiem rândurile noastre despre interferenţele stilistice, când eclectice, când sintetice, din Peninsula Iberică fără de a spune câteva cuvinte şi despre mai puţinele dar calitativ foarte elocventele realizări pe aceeaşi linie de interferenţă din Portugalia. În această ţară, tocmai în

timpul când Europa se pătrundea de duhul clar al Renaşterii, apare un stil local, numit după regele Manuel Fortunatul{25} „stil manuelin” (primele decenii după 1500). Se iscase epoca nebănuitelor descoperiri transoceanice, dând loc unei creşteri imperiale fără pereche pe atunci în istoria europeană. Concomitent cu această euforie istorică s-a creat în Portugalia o arhitectură ilustrată prin biserici ca ieşite din fundul mării, cu decoruri fantastice de alge, corali şi scoici şi cu motive luate din tehnica corăbierilor. Era acest stil manuelin un fel de gotic de o gracilitate de mare fineţe, cu infiltraţii exotice. În portalele vechii Universităţi de la Coimbra, stilul manuelin se realizează elegant, dar uneori el este paradoxal încărcat până la monstruozitate; avem în amintire o „celebră” fereastră de biserică de la Tomar ce repugnă oricărui gust cât de cât „european”. În stilul manuelin, linia şerpuitoare, motivul împletiturii în spirală este dominant. Stilul manuelin face impresia unui gotic peste care oceanul şi-ar fi aruncat motivele vegetale şi de faună măruntă. Stilul manuelin este un gotic care caută parcă un vad spre baroc.

O interferenţă stilistică de natură sintetică dintre cele mai încântătoare din Europa s-a produs pe pământul Moldovei în secolele XV şi XVI. Este vorba despre o epocă de creaţie artistică de o învederată continuitate şi de suprem elan. Această epocă cuprinde anii de domnie ai lui Ştefan cel Mare, dar începe mai curând şi depăşeşte cu cel puţin un veac binecuvântata domnie. În numita perioadă, în spiritul constructiv de care Moldova dă dovezi atât de strălucite, se constata o linie de ascensiune a unui stil local, cu elemente atât creatoare cât şi de interferenţe sintetice echivalând creaţia. Stilul se împlineşte sub domnia lui Ştefan cel Mare, cu toate că anume inovaţii în cadrul său se fac şi mai târziu, cum ar fi împodobirea faţadelor cu pictură densă, de frescă. Un număr remarcabil de monumente s-au clădit sub domnia lui Ştefan, căci tradiţia îi atribuie patruzeci şi patru de mănăstiri. Soluţiile ingenioase, pline de supleţe, ce s-au dat unor probleme arhitectonice îndrituiesc pe istoricii artelor să circumscrie perioada ca una de maturizare a stilului

„moldovenesc”. Ce interferenţe şi ce sinteze au loc în acest stil? Elementele ce se îmbină aparţin câmpului bizantin şi câmpului gotic. Sinteza e moldovenească.

Despre ceea ce stilul bizantin reprezintă, ca închidere şi articulaţie de spaţiu în panorama arhitecturii universale, ne-am expus părerile în alte lucrări ale noastre. Am arătat în acele studii că o biserică în stil bizantin întrupează arhitectonic ideea „transcendentului care coboară”. Cupola, dezvoltată în semicupole laterale de la Magia Sophia, este cerul care se revelează omului coborând din înalt. Bolţile cilindrice din vechile biserici româneşti, tot bizantine, prevăzute cu ferestre înguste, lungăreţe, prin care pătrunde lumina, îngroşându-se că poate fi tăiată ca materia, sunt alcătuiri arhitectonice care fac posibilă tocmai „materializarea” luminii. În interiorul întunecat şi afumat al bisericii, lumina trebuie să ia înfăţişare corporală. Lumina se „materializează” într-un sens, pătrunzând în spaţiul sacral ca nişte spade. Lumina este rezultatul întâiului act revelator al divinităţii. Această lumină ce se „materializează” simbolizează oarecum Logosul care se întrupează. Arhitectura bizantină are funcţia de a face posibilă această întrupare, această revelaţie. Elementele bizantine pe care se pune accentul în bisericile de stil moldovenesc se înşiră deci printre acelea care fac vizibilă o transcendenţă co-borâtoare. Ideea acestei arhitecturi este aceea a revelaţiei ce se face omului din graţie de sus. Goticul, închipuit pe ideea verticalei ce se înalţă în infinit, redă prin elementele sale mai curând înălţarea omului spre transcendenţă. Intre tendinţele de bază ale arhitecturii bizantine şi cele ale arhitecturii gotice este desigur ceva „contradictoriu”. Şi totuşi, în stilul moldovenesc aceste tendinţe se îmbină în chipul cel mai armonios cu putinţă. Elementele gotice în stilul moldovenesc sunt îndeosebi contraforţii, arcurile tăiate la ferestre şi portale; gotice sunt apoi anume forme ale sculpturii ornamentale, decoraţia în piatra străpunsă a timpanelor. Elemente gotice se remarcă uneori şi în unele bolţi ale bisericilor, de exemplu bolta pridvorului bisericii de la Bălineşti.{26} În stilul moldovenesc,

accentul cade în ansamblul arhitectonic pe elementele bizantine. Elementele gotice sunt silite să se „integreze” în ansamblul bizantin. Sinteza dintre elementele unor stiluri de tendinţe diametral opuse în esenţa lor se obţine datorită faptului că în concepţia arhitecturii intră o deosebită grijă pentru pondere şi măsură. Arcul tăiat, gotic, apare totdeauna foarte atenuat, câteodată de-abia indicat. Contraforţii sunt utilizaţi cu o funcţie aproape decorativă, parcă mai mult pentru a introduce o varietate în monotonia faţadelor decât pentru utilitatea lor constructivă. Mai târziu, când pereţii exteriori încep să fie acoperiţi cu fresce, s-ar zice că pintenilor gotici li se găseşte o nouă funcţie. Ei par făcuţi pentru a câştiga noi suprafeţe, urmând a fi acoperite de pictură. Un cuvânt despre pictura exterioară. Ideea acestei picturi ce împrumută atâta farmec stilului moldovenesc vine tot din concepţia bizantină potrivit căreia biserica trebuie să fie „revelaţia” unei *lumi transcendente*. Sinteza aceasta, într-adevăr fericită, între elementele bizantine şi cele gotice n-ar fi fost cu putinţă dacă în Moldova s-ar fi clădit în spirit măreţ-monumental. Măreţia ar fi chemat după sine numaidecât excesul. Dacă s-ar fi clădit în spirit de exces, formele bizantine şi cele gotice, contradictorii în sine, n-ar fi îngăduit o sinteză atât de mulcomă, ce s-a realizat totuşi. Izbânda moldovenească n-ar fi fost cu putinţă dacă în general spiritul românesc n-ar fi călăuzit de „măsură” în toate. Dimensiunile moderate ale arhitecturii moldoveneşti, cumpătarea în utilizarea elementelor, evitarea formelor excesive ale goticului, dar şi ale stilului bizantin, sunt un secret al acestei singulare reuşite. La norocoasa sinteză a contribuit neapărat şi folosirea aspectelor organice, care atenuează în sensul „viului” toate formele şi liniile arhitectonice. Coperişul de şindrilă, în a cărui înfăţişare intră o tainica unduire şi palpitaţie, colaborează din plin la impresia de „organic” a ansamblului arhitectonic. Desfăşurăm aceste consideraţii privind îndeosebi biserica Sf. Gheorghe de la Voroneţ, înălţată de Ştefan cel Mare în anul 1488 în locul unei biserici de lemn. Spre această biserică se îndreaptă mereu preferinţa meditaţiilor noastre. În

generalitatea lor abstractă, consideraţiile rămân însă valabile şi în marginea altor biserici de stil moldovenesc, clădite atât în timpul vieţii lui Ştefan cel Mare cât şi după moartea sa.{27}

IDEEA DE PROGRES ÎN ISTORIE

După concepţia luministă din secolul al XVIII-lea, istoria omenirii s-ar realiza pe o linie suitoare. Se credea în acea epocă de raţionalism şi optimism că, în pofida unor recăderi intermitente pe trepte mai întunecate, istoria însăilează „progrese", al căror final scontat ar fi omul „uman", raţional, luminos, liber, cetăţean al unui stat universal, destinat să fericească pe toţi muritorii. Scopul istoriei ar fi întemeierea unui rai raţional terestru, lipsit de pasiuni pernicioase, emancipat fireşte de sub constrângerile oricărei tiranii şi cârmuit exclusiv după normele, generoase în sine, ale minţii omeneşti. Omul luminat, izbândă supremă a pământului, va lăsa în urma sa toate superstiţiile şi toate miturile socotite ca rămăşiţe ale unor veacuri de beznă. În toate şi peste toate va triumfa raţiunea, chemată să convertească toate iraţionalităţile existenţei în formule inteligibile, la îndemâna oricui. Filosofia luministă împărţea istoria în epoci luminoase şi epoci întunecoase, după cum timpurile în chestiune corespund sau nu idealului ce ea şi l-a alcătuit despre omul „raţional". Într-o atare perspectivă, Evul Mediu european apare ca o epocă de întuneric. Luminoasă ar fi istoria vechilor greci, cel puţin în unele perioade când accentul cade, evident, pe „raţiune". Un adevărat ideal reprezintă pentru luminişti statul chinez, întocmit în toate ale sale după raţiunea practică a lui Confucius.

Filosofia pozitivistă din secolul al XlX-lea vedea în istorie de asemenea un necurmat „progres". Auguste Comte visa o „umanitate" mai presus de „naţiuni", ca ţintă finală a istoriei. Un progres întrezărea Comte mai ales pe linia cunoaşterii, care ar trece prin cele trei faze: teologică, metafizică, ştiinţifică, încoronarea acestui proces ar aduce-o ştiinţele pozitive şi tehnica.

Despre o mare linie ascendenta ce ar trece de-a lungul istoriei omenirii ne vorbeşte şi filosofia idealistă a lui Hegel. Marele dialectician vedea istoria ca un progres al conştiinţei

de libertate, deci al libertăţii.

Mai exista însă atâtea alte filosofii care întemeiază visurile omului pe ideea de „progres”. Toate aceste filosofii înglobează în perspectivă progresistă cele mai felurite manifestări ale omului. Totul ar progresa într-un fel sau altul: filosofia, ştiinţele, artele, morala, civilizaţia; chiar şi politica s-ar pătrunde de principiile unei etici mereu mai clare. Palpită în aceste filosofii un imens optimism.

Ne întrebăm: în ce măsură am putea să asimilăm ideea de „progres” filosofiei noastre? Răspunsul la o atare întrebare nu va fi tocmai simplu. Cu privire la ideea de „progres”, avem nedumeriri şi ezitări nu prea lesne de învins. Este posibil un progres în coordonatele istoriei, aşa cum le-am schiţat până aici? Hotărât lucru, de pe poziţiile pe care ne găsim nu vom putea vorbi despre un „progres” ca linie şi profil ale istoriei în tot ansamblul ei. În anumite domenii şi-n anumite limite, credem totuşi că un „progres” este cu putinţa.

„Istorice” sunt după părerea noastră fenomenele ce iau naştere sub puterea „câmpurilor stilistice”. S-o spunem de la început: nu prea avem impresia că de la un „stil” la alt „stil” ar avea loc vreodată un „progres”. Arta plastică de stil clasic a grecilor din perioada pericleică şi arta goticului medieval implică desigur câmpuri stilistice foarte diferite; a pune însă problema superiorităţii artei clasice greceşti faţă de goticul medieval sau invers înseamnă cel mult a pune foarte greşit o problemă. Despre o linie de „progres” suntem îndrituiţi a vorbi cel mult cât priveşte tehnica artistică cu care se realizează un stil, dar nu despre un progres de la un stil la alt stil. În orice stil, tehnica artistică este la început mai stângace; în cadrul unuia şi aceluiaşi stil, s-ar putea într-adevăr indica un progres al tehnicii artistice materiale şi spirituale. Trecerea de la un stil la alt stil (de exemplu de la arta greacă la arta gotică) nu se face însă niciodată printr-un simplu „progres” al tehnicii artistice. În trecerea aceasta, de importanţă capitală pentru mişcarea istoriei, intervin profunde schimbări vectoriale în câmpurile stilistice.

Pentru ilustrarea „progresului” de sens limitat ce poate

avea loc în atâtea din compartimentele istoriei, dăm un exemplu ce-l luăm din istoria artelor. Exemplul circumscrie, în linii foarte sumare desigur, modul cum stilul bizantin{28} se realizează progresiv, alegindu-se şi precizându-se din multele, adesea divergentele, dacă nu haoticele tendinţe ale epocii în care el apare. Străvechi rămăşiţe de artă creştină s-au păstrat în catacombe. Cele mai multe sunt picturi murale. Anevoie s-ar putea distinge în aceste vestigii elemente de artă care să anunţe, măcar sub forme embrionare, stilul bizantin. Desigur, în pictura catacombelor se schiţează, după cum era de aşteptat, o tematică nouă; uneori însă chiar şi această tematică e vetustă, încât prezenţa ei în catacombe se justifică doar prin interpretarea nouă ce se dă motivului sau temei. În catacomba lui Callistus de la Roma ne întâmpină figura lui Orfeu cu mielul – o aluzie la Bunul Păstor. Sub unghi formal-artistic, pictura catacombelor oferă privirii multiple şi vani elemente de elenism, de largă circulaţie în epocă, uneori şi elemente mai locale de pictura romană, amintind rococoul antic-pompeian. Indiferent de provenienţă, toate aceste forme de artă creştină sunt, faţă de arta elenistica romană a epocii, involute, întoarse spre o oarecare primitivitate. Într-o pictură din catacomba Priscilla de la Roma, având drept temă profeţia mesianică a lui Isaia, putem vedea cel mai vechi „portret” al Madonei. Nici acest ponret nu se schiţează încă deloc în sensul abstracţiunii bizantine, cu toate că chipuri de-ale zeiţei Isis (cu pruncul în braţe) circulau în tot imperiul, popularizând abstracţiunea egipteană. Dar să căutăm mai departe. Pe un perete din catacomba Sf. Petru şi Marcellinus de la Roma, Isus Hristos e prezentat între figurile ce vor deveni izvoade pentru timpuri viitoare – ale apostolilor Petru şi Pavel. Pictura este din secolul al IV-lea. De astă dată, în *alungirea* figurilor într-o uşoară tendinţă spre bidimensional, putem bănui ceva din stilul bizantin de mai târziu; aceasta în ciuda respectului ce se arată încă corporalităţii. În mozaicul de absidă din Santa Pudenziana, păstrat la Roma (384-397), ne întâmpină un magnific Hristos între apostoli pe un fundal de Ierusalim ceresc. Întruchipările artistice sunt de o monumentalitate

masivă, figurile mişcate, încă învederat tridimensionale, plastice. Totuşi, în stilizarea ca atare a figurilor a intervenit parcă aici o mână care pare a anunţa ceva din hieraticul bizantin.

Iscodind şi prin alte locuri, vom da de urme ce vestesc un mai pronunţat „bizantinism". La Bauit, în Egiptul de Mijloc, s-au păstrat într-o mănăstire vestigii de pictură coptă din secolul al VI-lea. Într-una din aceste picturi, vedem în partea de sus înălţarea la cer a lui Isus Hristos, iar jos pe Maria între apostoli. Pictura se realizează fără de niciun iluzionism spaţial de profunzime şi accentuează frontalitatea bidimensională a figurilor. Ochiul ca atare, fără de ajutorul analizei, identifică aici stilul bizantin. Desigur că exemplul de pictură coptă la care ne referim se sprijinea pe o veche tradiţie a cărei urmărire ne-ar duce până. În străvechiul Egipt. Aici într-adevăr stilul bizantin ne apare prefigurat în multe şi esenţiale aspecte de-ale sale. Este cazul să amintim aici că într-un evangheliar vechi sirian din Armenia (Etşimiadzin), ne-au rămas din secolul al VI-lea miniaturi, printre care una reprezentând pe Hristos între apostoli. Avem de-a face şi de astă dată cu o „prefigurare" a unor aspecte bizantine, mai puţin pregnantă decât cea coptă, dar, oricum, cu o „prefigurare". Cele mai importante ilustrări ale stilului bizantin din perioada întâielor realizări monumentale ale acestuia va trebui să le căutăm însă la Ravenna, în biserica Sânt' Apollinare Nuovo şi în biserica San Vitale. Întâia a fost clădită de Teodoric cel Mare, şi anume (vrednic de luat aminte) pentru cultul arian, pe la anul 500. Stilul bizantin se realizează în mozaicurile din Sant' Apollinare Nuovo cu mare putere. Monumentala operă dovedeşte în ce măsură arianismul, în ciuda abaterii sale de la dogma oficială, se integra în spiritualitatea creştină obştească şi chiar în tendinţele cele mai intime ale acesteia. Fapt e că arianismul prilejuieşte realizări dintre cele mai monumentale ale stilului bizantin, prin ceea ce se arată că nu dogma ca atare imprimă unui stil caracteristicile relevante. Cele mai măreţe izbânzi ale stilului bizantin se datorează grijii pe care împăratul Iustinian

a pus-o în cultivarea artei religioase. Mozaicurile din San Vitale, de amintit în primul rând acela reprezentând pe Hristos printre arhangheli, flancaţi de Sf. Vitalis şi de episcopul Ecclesius, apoi acela reprezentând pe împăratul Iustinian cu suita sa, sunt momentele de constituire înfloritoare a stilului bizantin. Aceste exemple dezvoltă consecvent bidi-mensionalitatea. Frontalitatea figurilor se alege pe deplin ca o normă a lucidităţii artistice supreme. Doar feţele ca atare ale figurilor mai păstrează puternice trăsături de portretistică realistă. Aici mai rămânea încă un drum deschis pentru sublimare, pentru spiritualizare. Un pas înainte pe acest drum aveau să-l facă artiştii care au închipuit mozaicurile din biserica Sf. Dumitru din Salonic în partea a doua a secolului al VII-lea. Aici liniile se abstractizează complet, chiar şi portretele ctitorilor vor dobândi trăsături mai dematerializate. În secolele ce urmează, stilul bizantin pierde tot mai mult contactul cu viaţa, cu organicul. S-ar putea susţine până la un punct că tendinţa de a nu-ţi face chip cioplit sau alte chipuri asemenea, ce se manifestă în secolele VIII şi XI în mişcarea violentă a iconoclaştilor, apare încă de mai înainte sub o formă blândă. Oare tendinţa artei bizantine de a decorporaliza şi de a sublima figurile nu este un fel de iconoclasm atenuat? Iconoclaştii au tras doar ultima consecinţă din elanul spre spiritualizare ce trece prin epocă. Făcând abstracţie de orice ar aminti corporalitatea, iconoclaştii neagă în genere îndreptăţirea icoanelor. Poate că iconoclaştii n-ar fi recoltat succesele, ce totuşi le-au dobândit răstimp de un secol şi mai bine, dacă lozincile lor fanatice nu s-ar fi integrat în fond în aspiraţia bizantină multiseculară spre spiritualizarea tot mai accentuată a omului. După episodul mişcării iconoclaste, stilul bizantin îşi reia linia întreruptă, se desăvârşeşte, ca apoi să înţepenească iremediabil. Rigiditatea hieratică, stereotipă, fără de nicio urmă de viaţă, îşi va întinde stăpânirea în Imperiul de Răsărit. Arta ca produs al virtuozităţii de lung exerciţiu, al îndeletnicirii profesionale, cu simboluri goale, va serba triumfuri. Stilul bizantin, după ce îşi istoveşte posibilităţile înscrise în câmpul său stilistic, va trece

într-o spectaculoasă fază de virtuozitate. Dar mai înainte de a ajunge la o concluzie, ne vedem obligau să atragem în operaţia de exemplificare a etapelor străbătute de stilul bizantin şi arhitectura cu monumentele ei. În Antichitatea tardivă şi în primele secole de creştinism oficializat, arhitectura are, prin aspectele ei de ansamblu, cam aceeaşi evoluţie ca şi pictura. Împăratul Constantin a clădit multe lăcaşuri de cult pentru noua divinitate de stat. Împăratul a promovat îndeosebi arhitectura de tip bazilical care nu ezită să pună un accent sacral chiar pe materialitate. Am văzut ce rol joacă corporalitatea în pictura creştină de tip elenistic-roman. Bazilicile constantiniene alcătuiesc în stilul de epocă un moment ce corespunde mozaicului de absidă din Santa Pudenziana. Cupola, ca element arhitectonic al unei clădiri cultice, vine desigur din Răsărit. Adeseori, cupola apare înjumătăţită şi combinată cu arhitectura bazilicală de tip latin. Se vor fi ivit apoi şi biserici cu cupole centrale ce prefigurează visul lui Iustinian. În nu mai mult de două sute de ani, arhitectura bizantină îşi ajunge apogeul: Hagia Sophia. Stilul bizantin se realizează cu aceasta în toată puritatea sa. Ca niciodată înainte, arhitectura izbuteşte, parcă împotriva firii sale, să se *dematerializeze*. Hagia Sophia nu prea are etape pregătitoare. Ea apare dintr-o dată, pe neaşteptate, gata în toată perfecţiunea ei, fără preludii, cam aşa cum s-a ivit *Divina comedie* a lui Dante. Cupola, ca un cer coborât ca să se „reveleze” – aceasta pare a fi ideea arhitecturală „sofianică”. Arcadele, coloanele, cupola centrală dezvoltată în semicupole reduc materialitatea catedralei la strictul necesar, ca aceasta să rămână pe pământ şi să nu se transforme într-un joc răsfrânt în „apa morţilor”. Materialitatea e suspendată până la limitele realităţii ei, liniile şi formele încetează de a fi delimitări ale greutăţii; ele sunt aici ca să exprime forţe şi tensiuni; ele sunt aici ca să redea vibraţii şi armonii. Cele două tendinţe, întâia spre corporalitate, a doua spre dematerializare, pe care le putem urmări îndeaproape în evoluţia picturii creştine sunt prezente, cu antagonismul lor, şi în evoluţia arhitecturii. Tendinţele îşi urmează la început

drumurile lor separate; ele se îmbină apoi, încercând soluţii adeseori de impas. Învingătoare rămâne la urmă tendinţa spre abstract şi dematerializare. După anul 1000, arhitectura bizantină alunecă tot mai mult pe căile comode ale copiei şi ale virtuozităţii sterile. Patina timpului, estetica „ruinii" în general pot să acorde acestei arte calificative de înaltă preţuire. Estetica ruinii şi a patinei nu ne poate însă orbi într-atât ca să nu vedem prin vălurile timpului răceala originară, de obiecte confecţionate în serie, a acestor monumente. Artiştii prind să lucreze tot mai convenţional, strânşi în chingile canoanelor. Meşteşugul lor „progresează" ce-i drept, dar numai în sensul virtuozităţii. „Progresele" acestea ale virtuozităţii sunt cel mai adeseori „regrese" pentru arta ca atare. Arta autentică şi virtuozitatea excesivă se exclud.

Cât priveşte creaţia artistică, nu putem deci să constatăm o linie unică de „progres" de-a lungul istoriei omenirii. Pe câte o etapă izolată se poate vorbi despre un progres al tehnicii artistice; acest „progres" începe şi se termină cu fiecare nou câmp stilistic. Progresul nu atrage în sfera sa înseşi câmpurile stilistice.

Ce valabilitate are ideea de progres în alte domenii ale spiritului? Preocupările metafizice au generat la toate popoarele atâtea şi atâtea concepţii despre existenţă, viaţă, lume, divinitate. Totdeauna şi pretutindeni, metafizicienii încearcă, pe cont propriu sau cu puteri unite, mereu unul şi acelaşi lucru: revelarea misterului cosmic şi divin. Problemele metafizice sunt probleme eterne. În cursul istoriei, ele au fost, sunt şi vor fi reluate, încă o dată şi încă o dată, fără sfârşit. Încercările de soluţionare a acestor probleme au loc prin viziuni abstract mitice, prin idei, prin concepte, fie sub formă aforis-matică, fie sub formă sistematică, totdeauna însă într-un „câmp stilistic". La fel cu orice revelare creatoare pentru care spiritul uman se simte chemat, metafizica rămâne ceea ce este: o încercare. În condiţii de epocă, orice idee metafizică reprezintă un „moment". Situaţia aceasta se permanentizează de-a lungul istoriei. Dacă prin şirul de „revelări" ale „misterului" pe care fiinţa umană şi le face sieşi ne-am

apropia de o reuşită în absolut, atunci în istoria metafizicii s-ar putea vorbi despre un „progres” de sens unic pe linia umanităţii în totalitatea generaţiilor ei şi pe o scară în absolut. În favoarea unui asemenea „progres” nu pledează însă niciun argument istoric. Dimpotrivă, după toate semnele, o revelare în absolut i se refuză omului. Acestea ar fi de spus cât priveşte aspiraţia pozitivă spre „revelare” ce îndrumă pe cei mai mulţi metafizicieni. Metafizica mai are însă şi un alt aspect în perspectiva căruia s-ar putea întrezări un loc ideii de progres. Mai înainte de a încerca o revelare, metafizica *deschide* misterul ca atare. Metafizica pune adică probleme. Pe această linie a punerii problemelor, un „progres” nu apare exclus. În cursul istoriei, problemele metafizice se *adincesc* mereu. „Misterul” ce cade în obiectivul metafizicii câştigă parcă în profunzime – aceasta în ciuda faptului că încercările de a „revela” în chip pozitiv misterul se dovedesc iremediabil caduce. Sub unghiul problematicii ca atare, se poate vorbi la fel şi despre alte obiective ale gândirii filosofice. Problema „cunoaşterii” bunăoară s-a *adâncit* necurmat, ca „problemă”, de la Platon până la Kant şi după acesta. În istoria filosofici remarcăm aşadar un „progres”, dar nu pe linia rezolvării pozitive, în absolut, a problemelor, ci pe linia *adâncirii* lor ca „probleme”. Spre a se putea însă vorbi de un „progres” în accepţia deplină a cuvântului, o asemenea linie ar trebui să se remarce de-a lungul istoriei nu numai cât priveşte *adâncirea* problemelor, ci şi în ceea ce priveşte *rezolvarea* lor.

*

În istoria ştiinţelor, ne este de asemenea îngăduit să vorbim despre felurite „progrese”, progrese posibile, dar numai în anumite sensuri, care n-au legătură cu aspiraţia secretă de a „revela” *absolutul*. Astfel, în cadrul ştiinţelor ce se întemeiază pe simpla empirie, se constată în cursul veacurilor un vădit progres de „acumulare” a cunoştinţelor. Astăzi plantele şi animalele ne sunt *empiric* cunoscute pe o scară incomparabil mai largă şi într-un spirit de precizie mai riguros decât îi erau cunoscute lui Aristotel. Rămâne totuşi un fapt care delimitează un asemenea progres: aceste cunoştinţe nu

depăşesc nivelul empiricului, ele nu trec „dincolo” în transempiric, unde se situează obiectivul oricărei cunoaşteri „revelatoare”. La un progres ce se datorează acumulării participa toate ştiinţele empirice. Datorită acestor ştiinţe, o lărgire uriaşă a orizontului accesibil simţurilor are desigur loc; această lărgire a orizontului nu se soldează însă niciodată cu o reală transcendere a orizontului dat.

Un progres de o semnificaţie, atrăgând în sfera sa şi o zonă mai adâncă a realităţii, se constată în istoria ştiinţelor exacte ale naturii, în fizică, în chimie, adică în ştiinţele care se întemeiază în primul rând pe „experiment” şi pe aplicarea matematicii în cercetarea naturii. „Experimentul” este o metoda de cercetare foarte complexă, la constituirea căreia colaborează atât simţurile cât şi diverse mijloace *tehnice*. Cu ajutorul experimentului se obţine o progresivă dezmărginire a orizontului empiric; aceasta nu numai în sensul *lărgirii*, ci şi în sensul *adâncirii*. Datorită mijloacelor *tehnice* de care face uz experimentul, orizontul empiric se *mută* pe un plan mai adânc al existenţei, dar fără de a *revela* propriu-zis „misterul”, într-un sens ce ne-ar apropia de adecvaţie. Cu mijloacele *tehnice* proprii experimentului, se poate ajunge la o depăşire în profunzime a empiriei obişnuite; prin depăşirea aceasta, cercetarea se revarsă într-o altă empirie, într-o zonă ce mai înainte fusese pentru simţurile noastre „transempirică”. Un exemplu ilustrează perfect situaţia: cu ajutorul unor dispozitive tehnice speciale cum ar fi cele ale camerei lui Wilson, electronii – particule constitutive ale atomului – pot fi făcuţi „vizibili”. Progresul cunoaşterii naturii pe cale experimentală are însă o limită peste care nu se trece. Prin niciun fel de experiment nu se poate zgudui sau sparge, în vreun chip oareşicare, principiul conservării misterelor instituit în univers. Despre un progres se poate realmente vorbi în istoria ştiinţelor; acest progres este însă limitat şi ţinut la nivelul posibilităţilor de cunoaştere proprii omului; prin acest progres posibil, nu se schimbă însă întru nimic situaţia de ansamblu a cunoaşterii faţă de „mister”. Experimentul nu deschide nicăieri poarta spre adecvaţie în

raport cu absolutul.

Istoria ştiinţelor empirice sau a celor exacte-experimentale nu înregistrează însă numai un spor în larg şi-n adâncime a empiriei. Din istoria ştiinţelor fac parte şi toate încercările „teoretice" de a „releva" misterele existenţei. „Teoriile" sunt plăsmuiri mintale, de intenţie revelatoare în raport cu misterul, în calitatea aceasta de încercări revelatoare, *teoriile* sunt totdeauna supuse unei modelări „stilistice". Nu există în istoria ştiinţelor „teorie" care să nu aibă imprimate pe corpul ei stigmatele unui câmp stilistic. Teoriile fizicale sau cosmologice ale lui Aristotel poartă pecetea stilistică a spiritului grec. Fizica lui Newton sau cosmologia fizică a lui Kant poartă amprentele stilistice ale spiritului european-apusean. Teoriile ştiinţifice, nefiind decât „revelări" în *limite de stil* ale „misterului", nu au calitatea de a sparge pe undeva frontul ce apără misterul de o dezvelire în absolut. Urmează de aici că în succesiunea istorică a teoriilor ştiinţifice nu vom putea descoperi un cert *progres linear* ce ar duce la „adecvaţie". Teoriile ştiinţifice schiţează totuşi, în succesiunea lor, un altfel de „progres". Teoria deschide drumul spre o tot mai amplă *dominaţie* asupra naturii. Pe această linie există incontestabile progrese ce se pot urmări pas cu pas.

Cu perspectiva „dominaţiei" asupra naturii am fi ajuns în pragul unei alte probleme. În legătură cu consecinţele *practice* ale „teoriei", se pune de astă dată marea problemă a „tehnicii" în general şi, de asemenea, problema progresului posibil în. Cadrul tehnicii. În domeniul tehnic se ajunge, prin născocire de unelte şi maşini, la o progresivă stăpânire asupra puterilor naturii şi la o domesticire a lor. Aici, în domeniul tehnicii, „progresul", datorat acumulării mijloacelor verificate, născocirii şi perfecţionării lor, este cu putinţă într-un sens mai hotărât decât în oricare alt domeniu al preocupărilor omeneşti. Patria „progresului" ca atare este la drept vorbind *tehnica*. În miile de sectoare ale tehnicii se realizează un vădit progres de la o zi la alta, pe linie de utilitate, de randament, de economie de efort. Progresul eclatant, continuu, linear, ce are loc în istoria tehnicii, progres consistând cel mai adesea

într-o tot mai subliniată eleganţă a soluţiilor, nu trebuie totuşi să ne amăgească cu privire la sensul adevărat al său, care nicăieri şi niciodată nu iese din materialitate. Şi mai ales nu e voie să ne lăsăm seduşi de ideea că succesele practice, dobândite prin construirea unei maşini, implică în vreun fel o confirmare a „teoriei" pe presupusa linie a „adecvaţiei". Oricare ar fi izbânzile *practice* ale „teoriei", aceasta nu constituie dovezi pentru virtuţile *cognitive* „în absolut" ale „teoriei". De altfel, istoria înregistrează succese tehnice care se întemeiază pe teorii cu totul eronate asupra naturii sau pe cunoştinţe pur empirice ce nu ating nici pe departe amploarea celor posibile. Un exemplu. În Antichitate se cunoştea pompa de apă (exemplar găsit în lacul Nemi, în Italia), aceasta o mie de ani şi atâtea secole mai înainte ca Torricelli să pună în lumină legile empirice al fenomenului. Pompa de apă a putut deci să fie născocită fără premisele teoretice pe care ea pare a le implica. Ne întrebăm dacă tehnica în întregime n-ar fi putut să ia fiinţă şi fără „teoria" ce-i corespunde. N-ar fi putut oare orice lucru tehnic să fie închipuit şi pe temeiul *altor* „teorii" sau uneori pe bază de cunoştinţe vagi pur empirice? Pompa de apă din Antichitate şi atâtea alte invenţii din aceeaşi eră îndreptăţesc din plin o asemenea întrebare. Succesele într-adevăr neprevăzute, extraordinare, ale tehnicii moderne nu constituie câtuşi de puţin probe decisive că spiritul uman ar fi reuşit prin cunoştinţele sale să spargă pe undeva principiul conservării misterelor instituit în univers. Aici, în acest principiu, îşi găseşte limitele şi „progresul" de forme ale tehnicii.

*

Din cele arătate, rezultă că un progres în istorie este cu putinţă în cele mai diferite forme. Niciodată însă progresul n-are loc într-o zare nelimitată. În oricare din formele sale, progresul este limitat de o mai scurtă sau mai lungă durată şi se împlineşte pe linii cu totul *laterale* faţă de linia *existenţială* proprie omului. În niciuna din formele sale, „progresul" nu afectează întru nimic *existenţa* omului în anume *coordonate metafizice*. Progrese diverse care nu ating însăşi fiinţa umană

în fundamentele ei, poziţia şi situaţia ei în univers şi în existentă în general, sunt desigur cu putinţă şi se constată realmente cu istoria la îndemână.

Am văzut, în cele de mai înainte, că anume filosofi, când şi-au pus problema „progresului" în istorie, şi-au pus-o într-un fel mai radical decât suntem dispuşi s-o facem noi. Chiar şi teologia creştină vede „progresul" pe linia de *esenţă* a istoriei. Teologia creştină admite bunăoară un „progres" în istorie, al „revelaţiei divine" ce s-ar face omului. Numai datorită acestui „progres" al revelaţiei divine omul şi-ar putea realiza în istorie destinul său metafizic. Într-o asemenea perspectivă, istoria devine un mediu ce colaborează la îndumnezeirea, într-un chip sau altul, a fiinţei umane. Procesul acesta ar avea loc sub forma unui „progres" în revărsarea graţiei divine asupra omului.

Pentru filosofii luminişti, ideea de progres ţine de asemenea de esenţa istoriei. Istoria are, după păreri luministe, înfăţişarea unui progres linear absolut. Pe o atare linie, omul s-ar realiza în calitatea sa supremă de fiinţă raţională. În concepţiile luministe „revelaţia divină" era înlocuită prin „raţiune". „Raţiunea" era pentru luminişti oarecum „divinitatea" în *om*.

La Hegel, omul realizează, prin progresul ce are loc în istorie, însăşi raţiunea universală identică cu Dumnezeu. Sau, mai bine zis, raţiunea universală (Dumnezeu) se realizează prin om în „istorie" în chip suitor şi tot mai complex.

În filosofia pozitivista a lui Comte, omul este chemat să realizeze în cursul istoriei sale „umanitatea". Această „umanitate", aşa cum o vede filosoful, reprezintă în fond o secularizare totală a „divinităţii".

Un progres istoric de un atare profil şi de această anvergură nu întrezărim nicăieri şi în niciun fel în perspectiva filosofiei noastre. Noi susţinem că foarte felurite progrese, oarecum de mai lungă sau mai scurtă respiraţie, sunt posibile pe diverse linii *laterale* ale existenţei umane, pe linii care nu ating esenţa fiinţei umane şi nici poziţia fiinţei umane în universul dominat de principiul conservării misterelor. După părerea

noastră, un progres linear, unic, de profil metafizic nu poate avea loc în istoria omenirii, deoarece istoria aceasta este o dimensiune complet solidară cu fiinţa umană ca atare. Omul nu poate sări peste sine însuşi. Istoria este un mod temporal de-a lungul veacurilor, rezultând din atributul *ontologic* specific fiinţei umane; istoria este o consecinţă a relativităţii şi a limitelor, a „frânelor" impuse fiinţei umane prin permanente coordonate metafizice. Istoria omenirii, privită în perspectiva coordonatelor metafizice în care palpită fiinţa umană, este un drum fără acces în absolut. Pe această linie, mereu egală sieşi, se întinde destinul tragic şi măreţ în acelaşi timp al omului. Desigur, activităţile omului, prin care se înfiripă istoria în fiecare moment al ei, sunt variate şi complexe. „Progrese" *laterale*, înjghebându-se chiar pe liniile acestor activităţi, sunt *posibile*. Toate aceste varii progrese posibile îşi au însă o limită peste care nu se trece. Un principiu a fost instituit, dintotdeauna şi pentru totdeauna, în univers: principiul conservării misterelor. De acest răgaz se lovesc în cele din urmă toate activităţile omului. *Toate „progresele" îi sunt deschise omului, în afară de unul singur: în afară, adică, de acela care ar afecta într-un fel principiul conservării misterelor instituit în univers*.

FENOMENE, CUNOAŞTERI, CORDOANE CENZORIALE

Distingem în cosmos trei grupuri mari de fenomene ce ne sunt date spre „cunoaştere”: spre cunoaştere la nivel uman, cu posibilităţi umane şi în limite umane.

Întâiul grup este alcătuit de fenomenele naturii în sens restrâns. Încadrăm aici fenomenele fizice, cele chimice şi cele biologice.

Al *doilea* grup îl formează fenomenele psihospirituale, adică fenomenele psihice, cum ar fi instinctul şi inteligenţa, la animale, stările, funcţiile, procesele, actele psihospirituale la om.

Al *treilea* grup cuprinde exclusiv fenomenele istorice ale omenirii.

Toate aceste grupuri de fenomene sunt accesibile unei cunoaşteri, dacă nu de adecvaţie în absolut, atunci de o cunoaştere relativizată în condiţii umane. Toate aceste fenomene sunt susceptibile mai întâi de o cunoaştere receptivă în calitatea lor de obiecte „date”. De fenomenele naturii luăm act prin simţuri; le putem descrie, le putem clasifica, le putem analiza. De fenomenele psihospirituale de asemenea putem lua act, fie prin trăirea lor, fie prin asimilarea lor cognitivă care are loc prin introspecţie când e vorba despre trăirile subiectului cognitiv însuşi, fie prin intropatie când e vorba despre trăirile unor subiecte străine de subiectul cognitiv. De fenomenele istorice se ia act pe diverse căi, de exemplu de-a dreptul prin simţuri când e vorba de fenomene contemporane cu subiectul ce vrea să le cunoască; aceste fenomene le putem descrie, le putem clasifica, le putem analiza. De fenomenele istorice în general – şi mai ales de cele „trecute” – se ia act prin indicii, prin date, prin imaginaţie, prin intropatie, prin analiză. Neapărat că intuiţia (prin simţuri) joacă un rol hotărâtor la înregistrarea, la inventarierea tuturor fenomenelor, oricărui grup ar aparţine. În procesele, în actele de identificare a lor, intervine hotărâtor inteligenţa cu „categoriile” ei şi enorma masă de concepte disponibile. Prin

organele şi mijloacele intuiţiei pe de o parte, prin mijloacele inteligenţei pe de altă parte, fenomenele devin susceptibile de o cunoaştere aperceptivă ca „date" ale existenţei.

Despre fenomenele din cele trei grupuri amintite mai sus nu se ia însă numai act aperceptiv în vederea constituirii unei cunoaşteri de „fapte". Toate „faptele" o dată identificate servesc şi ca pretexte pentru o cunoaştere explicativă sau „teoretică". Cunoaşterea explicativă sau teoretică deschide o nouă perspectivă asupra fenomenului circumscris ca „fapt". Aspiraţiile cognitive ale omului trec dincolo de „fapte" ca atare în vederea unei cunoaşteri de *aclincime*. „Faptul" devine cu aceasta o „problemă". Punerea unei probleme este echivalentă cu *deschiderea* unui „mister" şi solicită un act spiritual de căutare a unei „soluţii" echivalent unui act „revelator". Cunoaşterea „teoretică" are demersuri foarte complexe. O putem ilustra prin exemple din diverse domenii. În fizică, fenomenul luminii bunăoară e susceptibil de o explicaţie prin teoria ondulaţiilor sau prin teoria corpusculară (sau prin amândouă deodată). Sau: chimia ne vorbeşte despre combinaţiile în anume proporţii cantitative ce pot avea loc între elemente; fenomenul este susceptibil de o explicaţie prin teoria atomilor. În biologie, fenomenul vieţii este susceptibil de o explicaţie „materialistă" sau de una „vitalistă". În psihologie, de asemenea, se pot găsi diverse „teorii" pentru a „explica" viaţa sufletească cu toate formele ei. O asemenea „teorie" este de exemplu aceea a „reprezentărilor", a lui Herbart („reprezentările" luptă ele între ele pentru a se menţine în centrul conştiinţei; datorită acestei lupte, ar lua fiinţă viaţa afectiva). Din domeniul psihologiei, s-ar mai putea aminti ca exemplu de „*cunoaştere teoretică*" încercarea lui Freud: unui fenomen psihic precum este *„visul"* i se dă o explicaţie „psihanalitică" (în explicaţie intră ca factori inconştientul, conştiinţa, instinctul sexual, procesul de refulare, cenzura morală).

Cunoaşterea „teoretică" s-a încercat şi asupra fenomenelor istorice. Amintim pentru exemplificare încercările de a explica fenomenele istorice prin teoria raselor (Houston Stewart

Chamberlain), prin teoria luptei de clasă (Ludwig Gumplowicz), prin teoria marxistă a bazei economice, prin teoria spengleriană despre „sufletul unei culturi”.

În alcătuirea oricărei „teorii” cu privire la unul sau altul dintre fenomenele lumii, intervin o seamă de factori: întâi materialul brut fenomenal, în al doilea rând inteligenţa cu categoriile ei, în al treilea rând spiritul uman „revelator”, chemat să propună o plăsmuire „teoretică”; aceste plăsmuiri au totdeauna o pecete „stilistică”.

Există aşadar trei grupuri mari de fenomene care solicită cunoaşterea la nivel uman şi în condiţii umane. Dar ce înseamnă „cunoaştere” la nivel uman şi în condiţii umane? Cât priveşte „cunoaşterea” de care este capabil omul în raport cu fenomenele, adică atât cunoaşterea directă prin simţuri cât şi cunoaşterea indirectă, de natură „teoretică”, reamintim pe scurt părerile ce le-am expus în atâtea din lucrările noastre anterioare. Despre „cunoaşterea” la nivel uman şi în condiţii umane am afirmat în studiile noastre că n-ar ajunge niciodată la o adecvaţie absolută în raport cu obiectul ei. Singura idee cu acces real în transcendenţă pe care spiritul nostru o posedă este ideea de „mister”, dar aceasta idee este o idee-negativ. Orice cunoaştere cu pretenţii de „revelare”, de dezvelire pozitivă a „misterului”, o socotim ca fiind strict condiţionată de structuri umane. În consecinţă, orice asemenea cunoaştere este relativă, limitată; în orice caz *străină de adecvatul în absolut pe care ea o urmăreşte*. Teza aceasta a noastră despre poziţia cognitiva a omului în lume circumscrie o stare faptică ce nu a fost încă prin nimic dezminţită până în momentul de faţă. În desfăşurarea pe etape a filosofiei noastre, am încercat să dăm şi o semnificaţie mai profundă, de natură metafizică, acestei stări de fapt. Ne referim la teoria „cenzurii transcendente”, care conferă stării de fapt o anume legitimitate. Poziţia cognitivă, cu posibilităţile inerente ei, proprie omului în univers apare în lumina teoriei despre „cenzura transcendentă” ca fiind rezultatul unei limitări, al unei „cenzuri” ce i s-ar aplica în chip structurat din partea unui Centru divin-demonic al existenţei în general.

Am precizat în cele de mai înainte care sunt, pe grupuri, fenomenele ce se îmbie cunoaşterii umane. Ne punem acum întrebarea: în ce măsură „cunoaşterile" care se referă la cele trei grupuri mari de fenomene se resimt de efectul cenzurii transcendente? Prin termenul de „cenzură transcendenta" circumscriem de astă dată toate formele de „disimulare", de „limitare" şi de „frânare" impuse „cunoaşterii umane" în condiţiile existenţei universale.

Cât priveşte fenomenele aparţinând întâiului grup, adică fenomenele fizice, chimice, biologice, ar fi de spus că pe acestea le receptam şi le asimilăm conştiinţei noastre prin *simţuri*. Rezultatul acestui proces de receptare prin simţuri a unui „mister" nu are semnificaţia unei reflectări mai mult sau mai puţin adecvate a unui „mister". „Senzaţiile" stârnite în conştiinţa noastră prin acţiunea „misterului" asupra simţurilor sunt pur şi simplu „disimulări" ale misterului, iar nu „reflectări". Senzaţiile reprezintă în cadrul cunoaşterii doar „semnale" ale unui „mister". În procesul de cunoaştere la nivel uman, „disimularea" misterului sub forma *semnalelor* receptate de noi prin simţuri este întâiul efect ce-l putem atribui „cenzurii transcendente". „Misterul" ce ni se „semnalează" urmează apoi să ni-l „revelăm" noi înşine nouă înşine cu mijloace imaginare şi conceptuale. Transformarea „semnalelor" ce ni se comunică prin simţuri în imagini şi concepte se face în virtutea unor funcţii de organizare proprii inteligenţei. De la Kant încoace ne-am obişnuit să numim aceste funcţii ale inteligenţei „categorii". Categoriile, reprezentând anume funcţii structurale ale inteligenţei, au după concepţia noastră şi o semnificaţie „metafizică". Ele pot fi privite ca *mijloace* ale „cenzurii transcendente". În felul cum datele simţurilor sunt prelucrate şi organizate prin „categorii", vedem un al doilea efect al „cenzurii transcendente".

Datorită categoriilor proprii inteligenţei, organizăm astfel, pornind de la „semnalele" receptate prin simţuri, o lume *empirică de* „obiecte" şi de „relaţii" între obiecte. Această lume empirică este susceptibilă de determinări abstracte conceptuale. Aspiraţiile cunoaşterii nu se curmă însă aici.

Dimpotrivă, aici ne ajunge invitaţia de a face un nou salt în procesul cunoaşterii. În legătură bunăoară cu fenomenele fizice, chimice, biologice din lumea *dată*, se deschide în acest moment un nou proces de cunoaştere, de astă dată în *adâncime*, de cunoaştere „teoretică" a *misterelor* pe care fenomenele le reprezintă empiric. Dar orice cunoaştere „teoretică" ce porneşte de la aspectul *fenomenal* spre a merge în *adâncime* se înjghebează şi se alcătuieşte, după cum de atâtea ori am arătat, sub con-stringerea unui „câmp stilistic", sub presiunea „vectorilor" ce compun un asemenea câmp. Asupra „teoriilor" ca plăsmuiri ale spiritului uman se imprima o întreagă garnitură de *categorii stilistice* (un alt echipament al spiritului uman). La o analiza mai atentă, orice „teorie", mânecând de la fenomene ale naturii spre a dezveli adâncimile, cuprinde în conţinut şi în formă o seamă de elemente constitutive, cum ar fi „imagini", „scheme", „concepte". Lucrul acesta este arhicunoscut. Dar orice „teorie" mai cuprinde şi elemente de „câmp stilistic" – ceea ce e mai puţin cunoscut. Teoria *atomilor*, pe care Democrit a propus-o în Antichitate ca explicaţie a lumii, poartă întipărite pe corpul ei toate amprentele de stil ale spiritului grec. De asemenea, teoria „atomilor" la inzi, poartă pecetea de stil caracteristică spiritului indic. Teoria atomilor a lui Dalton releva stigmatele de stil ale spiritului european apusean. Orice inteligenţă intuitivă de oareşicare agerime şi având o experienţă în atare explorări le învederează. Categoriilor stilistice, în calitatea lor de vectori ai unui câmp modelator, li se poate de asemenea atribui o semnificaţie metafizica în cadrul „cenzurii transcendente"; ele pot fi socotite ca un fel de „frâne transcendente"; ele ar frina adică aspiraţiile noastre „revelatoare" în raport cu misterele existenţei. Iată un al treilea efect al cenzurii transcendente.

Ajunşi aici, avem posibilitatea de a preciza care este situaţia cunoaşterii, de nivel şi în condiţii umane, în raport cu fenomenele naturii (fizice, chimice, biologice). În procesele de cunoaştere având ca obiectiv aceste fenomene, cenzura transcendentă intervine cu trei cordoane care zădărnicesc

accesul în absolut: întâiul cordon este acela al „disimulării” *misterului* prin simţuri; al doilea cordon este acela al organizării senzaţiilor sub formă de lume empirică prin categoriile inteligenţei; această organizare prin categorii a senzaţiilor ţese o perdea în plus între subiectul cunoscător şi obiectul de cunoscut. Un al treilea cordon cenzorial este acela al categoriilor stilistice care frânează orice încercare „teoretică” de revelare a misterului. În cazul fenomenelor naturii (fizice, chimice, biologice), cunoaşterea de adecvaţie în absolut este aşadar sistematic, structural zădărnicită prin nu mai puţin de trei cordoane cenzoriale. O cunoaştere a fenomenelor în chestiune se realizează totuşi, dar numai o cunoaştere la nivel uman şi în condiţii umane. Noi nu negăm posibilitatea cunoaştem în general; negăm numai posibilitatea cunoaşterii în absolut. Omului îi este îngăduită o cunoaştere adecvată numai prin ideea-negativ a „misterului”; omului îi sunt îngăduite şi unele forme de cunoaştere, care sunt însă inadecvate; aceste forme sunt ce-i drept *pozitive*, dar în acelaşi timp „relativizate”, deoarece sunt *cenzurate*.

Trecem acum la al doilea grup de fenomene ce ni se oferă spre cunoaştere. Ne referim la cele psihospirituale. Fenomenele psihice, precum senzaţiile, sentimentele, afectele, stările voliţionale, gândunle, sunt – spre deosebire de fenomenele fizice – „ele însele”. Fenomenele psihice nu reprezintă „altceva”, precum aceasta se întâmplă cu fenomenele fizice care, aşa cum le sesizăm, nu fac decât să ne „semnaleze” un „altceva”. Fenomenele psihice sunt ca „trăiri” ele însele. Fenomenele psihice ce se petrec în noi le putem „trăi”, dar le putem şi „cunoaşte”. „Cunoaşterea” acestor fenomene nu este identică cu „trăirea” lor. Un sentiment îl trăim nemijlocit, dar îl putem supune şi unei „cunoaşteri”. Cunoaşterea unui sentiment trăit poate fi mijlocită prin introspecţie. La distincţia ce o operăm ne ajută foarte mult o remarcă a lui Spinoza. Filosoful a notat pe vremuri că, prin observare atenta, prin „cunoaştere”, am putea bunăoară reduce intensitatea unei „dureri”. Observaţia lui Spinoza e valabilă şi ar putea să fie generalizată. Toate trăirile de natură

psihospirituală sunt susceptibile de o alterare prin introspecţie. Dar, ca să reluăm firul gândurilor noastre, însemnăm că între „fenomenul psihic” şi „cunoaşterea” sa prin introspecţie nu este distanţa de disimulare ce se interpune, spre pildă, între cunoaşterea prin simţuri a unui fenomen fizic şi fenomenul fizic însuşi (misterul). Introspecţia nu *disimulează* psihicul ca atare, ci îl alterează doar mai mult sau mai puţin. Spinoza spunea că introspecţia poate „atenua” o durere. Fenomenul psihic rămâne în fond el însuşi, chiar şi când este alterat întru câtva prin introspecţie, câtă vreme senzaţiile sunt *altceva* decât misterul fizic ce ni se semnalează prin ele. Acesta este un aspect al chestiunii ce ne preocupă. Mai există însă şi alte aspecte. Fenomenul psihic mai poate fi „cunoscut” şi altfel decât prin simplă, imediată introspecţie analitică şi sintetica; în acest caz intră în joc cordonul cenzorial al categoriilor intelectuale, cu ajutorul cărora se efectuează operaţia de analiză şi sinteză. O atare cunoaştere prin categorii intelectuale *diformează* radical obiectul psihic ţinut sub observaţie. Psihologia îşi zădărniceşte accesul la adecvaţie datorită acestei cunoaşteri categoriale. Pentru a ilustra situaţia, să ne gândùn numai la diformarea fenomenelor psihice când li se aplică categorii precum aceea a „substanţei” sau a „cauzalităţii”. Stările psihice, trăirile, se înfăţişează în cazul acesta sub forma rigidă a unor corpuri materiale. Acesta este un alt aspect al „cunoaşterii” fenomenelor psihice.

Şi mai există şi un al treilea aspect. Fenomenele psihice se pot „deschide” ca probleme de „adâncime”. Astfel de probleme solicită „teoria”. Un exemplu ne oferă teoria visului la Freud. Celebrul psihanalist creează eşafodajul complex al unei „teorii” pentru a explica un fenomen ca „visul”. Inconştientul de natura psihică, instinctele, anume procese de conştiinţă morală sunt puse la contribuţie pentru a explica în toată intimitatea sa visul. Printr-o asemenea cunoaştere „teoretică”, Freud a reuşit să scoată anume fenomene psihice din vagul perspectivelor de până atunci. Datorită „teoriei”, un fenomen psihic precum este visul apare dintr-o dată în angrenajul unui complicat supradeterminism şi dobândeşte o

finalitate precisă în jocul echilibristic al puterilor psihice. Problematica psihologică câştigă prin aceasta întâia oară o adâncime şi o amploare pe care numai problematica „ştiinţifică" le are. De altmintrelea, încă un fapt ni se pare indiscutabil: „teoria" freudiană a visului poartă amprentele stilistice ale gândirii ştiinţifice din epoca în care ea a fost formulată. Epoca gândea „teoretic" foarte fizical. Freud tratează visul cam în felul în care fizicienii tratează un corp fizic pus în mişcare după principiul paralelogramului puterilor.

Care ar fi aşadar modurile de „cunoaştere" a fenomenelor psihospirituale şi ce cordoane cenzoriale împiedică în acest domeniu accesul spre „adecvaţie"? Răspundem. Întâiul cordon cenzorial, acela al „disimulării" (efectiv prezent în cunoaşterea fenomenelor fizice), este *absent în* cunoaşterea psihicului. Fenomenul psihic este el însuşi, el nu trimite spre *altceva* ascuns în dosul său. Situaţia îşi are evidenţa sa. O astfel de situaţie a putut să facă pe un Schopenhauer sau pe un Bergson să creadă că în lumea psihică noi ne-am găsi, cu posibilităţile noastre de cunoaştere, chiar în faţa „lucrului în sine". Intuiţia directă ne-ar prilejui aici o cunoaştere absolută. Situaţia nu este însă tocmai aşa cum ne-o prezintă cei doi filosofi. Fenomenul psihic este el însuşi ca „trăire"; de îndată ce încercăm să-l asimilăm prin cunoaştere, încep şi distanţările faţă de el. Cunoaşterea intuitivă, prin introspecţie, a fenomenului psihic „alterează" deja întru câtva fenomenul. Recunoaştem însă că aici nu e vorba de intervenţia unui „cordon cenzorial" cum ar fi acela al „disimulării" (situaţie în care ne găsim faţă de „misterele" *fizice*). Nu e mai puţin adevărat că, privind lucrurile în ansamblu, suntem nevoiţi să admitem că şi în cunoaşterea „psihicului" intervin anume cordoane cenzoriale. Nu trei, ca în cazul cunoaşterii fenomenelor fizice, ci numai *două*. În cunoaşterea psihicului intervine fără îndoială cordonul cenzorial al categoriilor intelectuale prin care organizăm materialul psihic al „trăirilor". Mai intervine apoi în cunoaşterea psihicului (în „teoriile" despre psihic) cordonul categoriilor stilistice a cărui

prezenţa efectivă o constatăm de altfel în aspectele de stil ale oricărei „teorii". Două sunt deci cordoanele cenzoriale ce zădărnicesc o cunoaştere „adecvată" a fenomenelor psihice: întâiul cordon este acela al categoriilor intelectuale; al doilea cordon este acela al categoriilor stilistice.

Al treilea grup de fapte ce se îmbie cunoaşterii este acela al fenomenelor *istorice*. Spre deosebire de fenomenele fizice şi de cele psihospirituale, fenomenele istorice au o notă distinctivă de ansamblu: ele sunt fenomene de înfăţişare stilistică. Istoria este „istorie" în măsura în care poartă amprentele unui „câmp stilistic". Elementul fizic şi elementul psihospiritual sunt factori constitutivi, de implicaţie, ai fenomenului istoric; cu adevărat specifice în sens definitoriu rămân pentru fenomenul istoric stigmatele stilistice. O demnitate „istorică" nu pot avea decât creaţiile spirituale, organizaţiile sociale, produsele tehnice, faptele politice etc. Care se disting prin aspecte de „stil". Aceste aspecte ţin de intenţionalitatea inconştientă, sau uneori mai mult sau mai puţin conştientă, a fenomenelor istorice. Există desigur nenumăraţi istoriografi care ignoră acest lucru; se întâmpla însă lucrul foarte curios că, atunci când fac istoriografie sau filosofie a istoriei, ei aleg totuşi foarte just, aproape cu un fel de clarviziune, fenomenele de natură într-adevăr „istorică". Definiţia ce o dăm istoricităţii apare astfel confirmată prin însăşi practica cercetărilor istorice. Prin definiţia ce o dăm fenomenului istoric nu facem deci decât să adăugam unei practici milenare un moment de luciditate.

Urmează din cele de mai sus că o cunoaştere istorică îşi ajunge complet obiectivul urmărit când izbuteşte să releve nu numai apariţia, durata şi dispariţia în spaţiu şi în timp a faptelor istorice, ci, mai vârtos, când reuşeşte să pună în lumina şi aspectele de stil ce caracterizează aceste fapte. Fireşte, un istoriograf nu trebuie să realizeze necondiţionat un asemenea postulat. Dar acesta ar fi obiectivul unei istoriografii conştiente de drumurile şi de ţinta sa. Ce mijloace are la dispoziţie cunoaşterea „istorică" în vederea unui asemenea scop? Pentru atingerea obiectivului ei specific, cunoaşterea

istorică are la îndemână o seamă de mijloace şi resurse. Printre acestea, intuiţia este cea mai fertilă. Istoriograful îşi cultivă prin îndelung exerciţiu o anume sensibilitate datorită căreia el va putea să distingă şi să delimiteze în masa amorfă a faptelor istorice prezenţa activă a unor factori stilistici. Istoriograful mai are la îndemână puterea de analiză şi de sinteză, utilizabil de altfel în orice domeniu ştiinţific. Atât intuiţia cât şi puterea de analiză şi de sinteză sunt daruri ce pot fi dezvoltate în sensul unei performanţe tot mai eficiente. Feţele stilistice ale unui fenomen istoric pot fi sesizate din partea oricui are darurile receptive necesare şi nu este lovit de cecitate sau de daltonism istoriografie. Dată fiind imensa varietate a „stilurilor" din istoria omenirii, constatarea aspectelor, învederarea lor cer, nu încape vorbă, o *elasticitate* pe scară universală a sensibilităţii, o supleţe a puterii de analiză şi o cât mai viguroasă întrebuinţare, mergând spre esenţă, a puterii de sinteză.

Ce piedici poate să întâmpine cunoaşterea istorică în urmărirea obiectului ei?

Să stăm puţin şi să cumpănim. În cele din urmă, istoria, sub faţetele ei specifice, ar putea să fie cunoscută mai bine decât ne putem cunoaşte pe noi înşine. În definitiv, istoria este „creaţia" fiinţei umane; ca atare, ea are aspecte în funcţie de intenţionalitatea conştientă şi inconştientă a fiinţei umane. Cunoaşterea mai mult sau mai puţin „adecvată" a obiectului istoric ar atârna, teoretic vorbind, exclusiv de elasticitatea sensibilităţii pentru stil, de subtilitatea şi perspicacitatea analitică şi de puterea de sinteză proprii istoriografului. Această situaţie norocoasă este însă un caz de limită, teoretic. Căci în chip practic, istoriograful întâmpină şi el dificultăţi în calea sa, adesea insurmontabile. Ca privitor şi ca cercetător care studiază un fenomen istoric, istoriograful este, el însuşi, echipat cu o garnitură de „categorii stilistice" ce îi aparţin atât ca individ cât şi ca membru alunei colectivităţi. Istoriograful înclină cel mai adesea să vadă fenomenele istorice prin prisma şi în perspectiva propriilor sale categorii stilistice. De aici decurg cele mai grave diformări în felul cum sunt văzute şi

prezentate fenomenele când e vorba mai vârtos despre cele mai *depărtate* în spaţiu şi în timp. Această piedică nu este cazul însă să o privim ca fiind „principială”. Un istoriograf trebuie să-şi facă educaţia sensibilităţii pentru stil în sensul unei *elasticităţi* pe scară universală. Lucrul este din cale-afară anevoios şi rămâne cel mai adesea un simplu deziderat. Împrejurarea că istoriograful este echipat cu o garnitură de categorii stilistice, personale sau colective, nu reprezintă totuşi o zădărnicie de principiu a cunoaşterii istorice. În acest domeniu al faptelor istorice, prezenţa activă în spiritul unui om a unei garnituri de categorii stilistice nu are eficienţa sistematică a unui „cordon cenzorial”. Diformările de perspectivă de care se face culpabilă cunoaşterea istorică sunt nespus de frecvente în istoriografie, dar, teoretic privind, ele n-ar trebui să aibă loc oricum şi orieând. Se poate indica un caz când cunoaşterea istorică îşi poate atinge ţinta fără diformări prea grave de perspectivă. Cazul fericit are loc când istoriograful studiază fenomene istorice ce se produc în acelaşi câmp stilistic de care însuşi istoriograful este stăpânit. În climatul unei atare corespondente, prilejul diformărilor de perspectivă stilistică e disparent. Stabilirea acestui caz fericit şi exceptional ne îndrituieşte la o afirmaţie de principiu: când este vorba despre cunoaşterea fenomenelor istorice, categoriile stilistice cu care este echipată fiinţa umană nu constituie un „cordon cenzorial”. Categoriile stilistice pot să producă şi produc cel mai adesea diformări de perspectivă în cunoaşterea fenomenelor istorice, dar aceasta nu se întâmplă în chip inevitabil. Există cazuri, cum am arătat adineaori, când un anume grad de „adecvaţie” a cunoaşterii istorice în raport cu obiectul său se poate realiza datorită chiar categoriilor stilistice cu care este echipat istoriograful.

Printre fenomenele ce au loc în lume, fenomenele istorice ne sunt cele mai apropiate, cele mai intime, mai familiare, ca să zicem aşa. Cunoaşterea are în acest domeniu unele şanse pe care nu le are aiurea. Aceasta nu înseamnă că în domeniul istoric cunoaşterea s-ar putea realiza vreodată până la „adecvaţie” în absolut. În cele din urmă, şi în domeniul istoric

este cu putinţă tot numai o cunoaştere la nivel uman şi în condiţii umane. Cunoaşterea istorică, cu condiţiile ei, prilejuieşte diverse „diformări” ale obiectului. Unele din acestea sunt evitabile. Cele mai *sistematice* „diformări” ce au loc în domeniul cunoaşterii istorice decurg din aplicarea categoriilor. Inteligenţei” asupra materialului istoric *brut*. Categoriile intelectuale cu ajutorul cărora omul „organizează” lumea fenomenelor în general joacă un rol de cordon *cenzorial* în toate domeniile de cunoaştere. Deci şi în domeniul istoric. În cunoaşterea istorică, categoriile intelectuale constituie un cordon cenzorial – singurul, dar suficient pentru a zădărnici „adecvaţia” în absolut.

În concluzie:

A. În cunoaşterea fenomenelor naturii (fizice, chimice, biologice) intervin *trei* „cordoane cenzoriale”:

1. Disimularea prin simţuri a „misterului”;

2. Organizarea prin categorii intelectuale a fenomenelor;

3. Dezvelirea *frânată* a fondului mai adânc al fenomenelor naturii prin „teorii”, în cadru stilistic.

B. În cunoaşterea fenomenelor *psihospirituale* intervin numai *două* „cordoane cenzoriale”:

1. Organizarea materialului brut, psihospiritual, prin categorii intelectuale;

2. Dezvelirea *frtnată* a fondului mai adânc al fenomenelor psihospirituale prin „teorii”, în cadru stilistic.

C. În cunoaşterea fenomenelor *istorice* intervine un *singur* „cordon cenzorial”: organizarea materialului istoric prin „categorii *intelectuale*”. Alterări şi diformări de cunoaştere, ca efecte ale categoriilor *stilistice*, sunt posibile şi frecvente atât în descrierea fenomenelor istorice cât şi în „teoriile” despre ele.{29}

Dar „stilul” nu are în acest domeniu rol de cordon cenzorial principial şi sistematic. Aspectele fizice şi psihospirituale sunt implicaţii de-alc fenomenului istoric. Ca aspecte de implicaţie ale fenomenului istoric, *fizicul* şi *psihicul* au însă un rost şi o semnificaţie ca atare, aşa cum ne apar. *Aici ele sunt* ceea ce *ni se pare* că sunt.

Pe baza acestor analize, s-ar putea afirma că toate „cunoaşterile” în legătură cu diversele grupuri de fenomene au loc la un nivel uman şi în condiţii umane, dar că, printre diversele cunoaşteri posibile, cea mai puţin „cenzurată” este cea „*istorica*”.

OSWALD SPENGLER ŞI FILOSOFIA ISTORIEI

Un mare răsunet a avut în deceniile din urmă filosofia istoriei pe care Oswald Spengler a expus-o în cartea sa *Declinul Apusului*.{30} Două sunt îndeosebi motivele ce ne îndeamnă să ne oprim în paginile de faţă asupra acestei filosofii care şi-a cucerit faima nu numai prin substanţa, dar şi prin forma seducătoare a prezentării. Filosofia spengleriană ilustrează pe de o parte, mai plastic decât oricare filosofie, o anume concepţie ciclică asupra istoriei, care desigur că nu poate fi trecută cu vederea şi care ar putea să fie opusă concepţiilor „progresiste". Filosofia în chestiune reprezintă pe de altă parte un moment de o deosebită importanţă în gândirea contemporană. O luare de atitudine faţă de ea se impune deci de la sine.

Spengler şi-a alcătuit concepţia despre istorie, impresionantă fără-ndoială, sub influenţa mai multor gânditori. Această concepţie trebuie să o socotim nu ca un început, ci ca o culminaţie a unui mod de a gândi, ilustrat de o seamă de precursori. Modul de a filosofa al lui Spengler stă, prin perspectiva organicistă şi morfologică ce o deschide asupra istoriei, sub înrâurirea lui Goethe. Aceasta înseamnă că s-ar putea aminti încă mulţi alţi gânditori tutelari sub semnul cărora Oswald Spengler s-a format, uneori în chip mărturisit, alte daţi în chip nemărturisit. Astfel, în importante şi fundamentale puncte ale concepţiei sale despre istorie, Spengler aplică nemărturisit gândurile monadologice ale lui Leibniz. Despre aceasta mai la vale. Metoda reducţiei puterilor alcătuitoare de cultură la câte un tip chintesenţial uman sau zeiesc cvasimitic Spengler şi-a însuşit-o, ca şi multe criterii vitale-voluntariste de altfel, din filosofia lui Nietzsche. Ne amintim cum Nietzsche, în genialul său studiu de tinereţe despre *Originea tragediei*{31} circumscria pe vremuri cele două izvoare ale culturii greceşti prin conceptele mitice al „apolinicului" şi al „dionisiacului". Asupra acestui punct vom avea prilejul să revenim. Cât priveşte ideile despre „sufletul"

unei „culturi” ca fiind legat de un anume peisaj, de o anume viziune spaţială, concepţia lui Spengler dezvoltă morfologia culturii a lui Leo Frobenius. Iată numai câteva nume sub egida cărora Spengler şi-a alcătuit concepţia. Filosoful posedă însă o putere de sinteză şi de asimilare cu totul excepţională, încât înrâuririle oricât de ample pe care le-a acceptat nu pot să scadă întru nimic eminenţa originalităţii sale. În anume amănunte ale filosofiei sale, Spengler a mai suferit influenţe serioase şi din partea lui Henri Bergson sau a lui Houston Stewart Chamberlain. De la întâiul, Spengler a luat distincţia între materie ca obiect al ştiinţei şi viaţă ca obiect al unei intuiţii vii. De la al doilea – o mai vie înţelegere a morfologiei goetheene şi apoi atâtea detalii cât priveşte felul de a vedea cultura apuseană.

De concepţiile ciclice se apropie filosofia lui Spengler prin părerea că istoria nu ar fi lineară, ci circulară, cu posibilităţi de revenire. Istoria ar avea o serie de faze finite, după încheierea cărora procesul se reia de la capăt. Istoria ar avea un început, un mijloc şi un sfârşit. Ea are o naştere, se dezvoltă, îşi ajunge maturitatea, îmbătrâneşte şi piere. În vechiul Babilon se credea într-o atare repetiţie ciclică de „ani universali”. În concepţia babiloniană, desfăşurarea ciclică revine „istoriei omenirii” ca atare, adică ecumenicităţii cunoscute în Antichitate. Spengler nu admite o istorie a „omenirii”. Există după părerea sa doar „istorii” *separate* ale diverselor „culturi” care, în desfăşurarea lor, ar trece ciclic prin faze asemănătoare.

O idee de temelie a filosofiei lui Spengler este aceasta: Orice cultură trebuie privită ca un „organism”; aceasta nu la figurat, ci la propriu. Orice cultură este în totalitatea sa un organism real, însufleţit de un „suflet”. După concepţia lui Spengler, o cultură are un suflet al ei specific, care ar fi altceva decât sufletul individual al oamenilor alcătuitori de colectivitate. Cât priveşte sufletul unei culturi, Spengler dezvoltă, fără a ne-o spune întocmai, păreri ce odinioară Leibniz le profesa cu privire la monade, unităţile ultime şi de substrat ale existenţei. E anevoie de ştiut întru cât Spengler şi-

a dat seama de ideile sale, în definitiv foarte „monadologice", despre cultură. Culturile (şi sufletele lor) ar fi, după Spengler, impermeabile una în raport cu celelalte. Ideea corespunde întocmai concepţiei lui Leibniz despre impermeabilitatea monadelor.

Leibniz susţinea că fiecare monadă ar fi singulară în felul ei şi „fără ferestre în afară". La fel, după Spengler, sufletele diverselor culturi s-ar dezvolta în sine şi prin sine, fără ferestre în afară. N-ar exista deci, după opiniile lui Spengler, nicio posibilitate ca un om care aparţine unei anume culturi să pătrundă în fiinţa altei culturi, să comunice cu aceasta până la o adevărată înţelegere. Această situaţie şi perspectivă monadologică nu-l împiedică totuşi pe Spengler de a pretinde despre sine că are înţelegere perfectă pentru *toate* culturile.

Studiul istoriei este după Spengler diametral opus studiului naturii. În studiul naturii, omul procedează analitic, sistematic, matematic, abstract. Natura are o articulaţie moartă. Natura are o „cauzalitate" şi o ordine reversibilă. Studiul istoriei urmează să se facă, dimpotrivă, fizionomie, organic, intuitiv. Istoria este eminamente vie, nemecanică, un autentic organism; istoria stă sub dominaţia unei fatalităţi lăuntrice şi are ordine ireversibilă. Obiectul ştiinţelor exacte şi naturale e lumea cauzalităţii, a materiei, a legilor, a numărului, a măsurii, a reversibilităţii. Studiul istoric are ca obiect desfăşurarea vie a unui organism cultural. Fenomenul istoric n-are „legi" ca fenomenul fizical. Fenomenul istoric n-are cauzalitate exterioară, ci o necesitate interioară, o „soartă". Apariţia în cadrul unei anume culturi a unei mari creaţii, fie aceasta poetică, fie religioasă, fie metafizică, are loc într-un anume moment al istoriei; apariţia e fatală, fiind lăuntric hotărâtă prin desfăşurarea organică a culturii în chestiune. O cultură urmează, prin toate aspectele ei, exemplul unei seminţe de plantă care este de la început încărcata cu o seamă de posibilităţi limitate. O cultură îşi realizează posibilităţile ca şi planta. Formele unei culturi apar toate la timpul lor, nici mai curând, nici mai târziu; ele sunt date la iveală de sufletul lăuntric al culturii. Fenomenele

istorici nu se produc unul pe celălalt, cum se produc fenomenele materiale în schema curenta a cauzalităţii. Ordinea lor în timp nu este deci o ordine matematică susceptibilă de a fi inversată. Totuşi, o anume ordine se constată şi în succesiunea fenomenelor istorice. Aici este vorba însă despre o ordine vie, „cronologică", de nealterat. Istoria este stâpânită de „fatalitate", de o ordine ireversibilă, de acea ordine care, înainte de a produce rodul unei plante, nu uită să desfacă frunzele şi să deschidă florile acesteia. Toate aceste gânduri ale lui Spengler se fundamentează pe ideea că istoria este desfăşurarea în spaţiu şi în timp a unui autentic organism, dotat cu un suflet aparte, care nu trebuie confundat cu sufletele individuale ale oamenilor.

În cea mai mare parte a cărţii sale, Spengler va contura fizionomia unora dintre aceste organisme ale culturilor şi sufletele lor. Sufletul culturii antice greceşti e circumscris prin termenul de „apolinic". Semnificaţia vocabulei o cunoaştem, încărcată de linişte şi de vis, de la Nietzsche. Ştim că tânărul Nietzsche încerca să lămurească substratul tragediei greceşti în perspectiva apolinicului şi a dionisiacului. Nietzsche propunea apolinicul ca principiu al individuaţiei, al existenţei corporale limitate. În acelaşi timp, filosoful mai propunea dionisiacul ca principiu al cufundării muzicale şi orgiastice în esenţa metafizică a lumii, în iraţionalul întunecat al existenţei. Spengler reia operaţia, simplificând întru câtva lucrurile. Pentru a caracteriza cultura greacă, Spengler recurge exclusiv la elementul apolinic, scoţând din cauză dionisiacul. „Corpul material, stingher, limitat, palpabil şi veşnic prezent, lipsit de orice perspectivă, sieşi suficient", este, după Spengler, simbolul sufletului apolinic care ar fi creat cultura greacă. Mai apoi, în lămuririle pe care Spengler le dă cu privire la cultura occidentală, vedem dionisiacul reintrând în deplinele sale drepturi, cu o semnificaţie desigur lărgită, uşor remaniată şi în orice caz sub un alt nume. Faustic este, după Spengler, sufletul care creează cultura Occidentului. Fausticul e foarte de-aproape înrudit cu dionisiacul, acel element antic care, în riturile orgiastice şi de extaz ale beţiei, silea indivizii la

dezmărginire. Fausticul are ca simbol spaţiul *infinit*; fausticul se consumă în beţia infinitului. Toate formele culturii greceşti şi toate formele culturii occidentale apar astfel întâia redusă la principiul apolinic, a doua la principiul faustic. Apolinică e statuia omului gol, faustică e arta fugii muzicale. Pictura apolinică desenează *corpuri* bine conturate (fresca lui Polygnotos), pictura faustică plăsmuieşte din lumini şi umbre spaţii cu perspective infinite (Rembrandt). Oricărei culturi i se atribuie în acest chip un substrat metafizic, un „suflet". Este momentul să subliniem încă o dată că Spengler nu înţelege acest termen (suflet) la figurat, ci la propriu. După concepţia filosofului, exista suflete reale ale culturilor, separate de ale oamenilor. Aceste suflete ar fi un fel de entităţi, un fel de monade, un fel de demoni care se ivesc şi trăiesc în anume peisaje, şi nu în altele, ale pământului. După părerea noastră, Spengler reia cu toata seriozitatea gânduri străvechi, cum ar fi acela despre „geniul locului". Un fel de geniu al locului e sufletul particular al unei culturi. Acest geniu, acest demon, ia în stăpânire sufletele oamenilor care locuiesc într-un peisaj, silindu-le să-l servească. Oamenii sunt posedaţii acestui demon care este sufletul unei culturi.

Spengler vorbeşte despre mai multe culturi care s-ar fi desfăşurat până acum pe globul terestru: egipteană, babiloniană, indică, chineză, greacă antică, arabă, maya, occidentală, rusească. Vorbind despre cultura maya din America pre columbiană, Spengler are accentele unui sfâşietor regret: cultura maya nu s-a putut dezvolta până la capăt, fiind ucisă în floare prin invazia spaniolilor creştini. Cultura occidentală e prezentata ca fiind în declin, iar cea rusească ca fiind de-abia pe la începuturi. Spengler nu desfăşoară în faţa noastră decât trei din aceste culturi: antică, occidentală şi araba (de a cărei descoperire în toată amploarea ei filosoful e deosebit de mândru). Cu privire la celelalte culturi, Spengler oferă doar schiţe vagi, şi uneori nici atât. Despre simbolul spaţial al culturii arabe, Spengler vorbeşte mai pe larg: acesta ar fi „spaţiul-boltă".

Ideea despre simbolurile spaţiale ale diferitelor culturi

Spengler a împrumutat-o de la Leo Frobenius, care a încercat să arate că cultura hamită (din Africa) are ca simbol „spaţiul-boltă” (peştera) iar cultura etiopă (din Africa) – „spaţiul infinit”. Înşirăm aici simbolurile spaţiale ale câtorva din culturile monumentale asupra cărora Spengler s-a oprit cu răgaz sau incidental. Cultura greacă are ca simbol corpul izolat (spaţiul limitat). Cultura occidentală – spaţiul tridimensional infinit. Cultura arabă – spaţiul-boltă. Cultura egipteană – drumul spre moarte. Cultura chineză – drumul în natură. Cultura rusească – planul nemărginit (stepa). Formele unei culturi în tot ansamblul ca şi în diversitatea lor reprezintă, după Spengler, variaţii ale unuia şi aceluiaşi motiv, al simbolului spaţial specific. În morfologia plantelor, la Goethe, „foaia” ar fi forma fundamentală pe care o variază celelalte forme ale plantei: rădăcina, tulpina, frunzele, floarea cu petalele, sepalcle, staminele, pistilul. La fel, în morfologia culturii (la Spengler), toate formele, inclusiv stilurile unei culturi, sunt privite ca modificări ale unei singulare viziuni „*spaţiale*”.

Să trecem acum la critica acestei filosofii. Dacă privim lucrurile în mare, pe „culturi”, suntem înclinaţi de a admite că în matricea unei culturi s-ar putea repera printre alţi factori câte o viziune specifică despre spaţiu. Când ne-am alcătuit teoria noastră despre cultură şi istorie, am acceptat în acest punct o sugestie frobeniană şi spengleriană deopotrivă. Apucând cu rezervele cuvenite pe drumul acesta, am căutat însă să determinăm mai de-aproape viziunile despre spaţiu ale mai multor culturi şi să corectăm unele idei propuse de Spengler. Astfel, în matricea stilistică a culturii noastre am descoperit înşine „spaţiul ondulat”. Pentru cultura babiloniană am pus în relief „spaţiul etajat”; pentru cultura chineză – „spaţiul” format din „rotocoale”; pentru cultura arabă – „spaţiul perdelat”. Am specificat forma pe care o ia viziunea infinitului la inzi.

Dezvoltându-ne teoria noastră cu privire la matricea stilistică a unei culturi, am insistat pe larg, reluând şi amplificând mereu problema, că „stilul” /” stilurile” (când

este cazul) unei culturi nu pot fi privite ca variaţii pe tema exclusivă a viziunii spaţiale. La o asemenea unilaterală, eronată reducţie s-au hotărât atât Frobenius cât şi Spengler, care mai legau pe urmă, în chip de asemenea eronat, viziunea spaţială de peisajul însuşi în care un „suflet" al culturii ar prinde, nu se ştie cum, fiinţă. Asupra culturii şi asupra stilurilor noi ne-am format o teorie *ontologică şi categorială*. Omul de pretutindeni, în chiar fiinţa sa, are după părerea noastră o existenţă în dublu orizont. În orizontul lumii date prin simţuri, omul trăieşte pentru autoconservare; în orizontul misterului, omul aspiră să-şi reveleze sieşi acest mister prin plăsmuiri de cultură (mituri, viziuni religioase, concepţii metafizice, teorii ştiinţifice, întruchipări de artă, idei morale etc.). Pentru existenţa în orizontul lumii date, omul este echipat cu o seamă de categorii ale conştiinţei cu ajutorul cărora el îşi organizează un cosmos împrejmuitor. Pentru existenţa în orizontul misterului, omul este de asemenea echipat cu o seamă de categorii – ale inconştientului – care se imprimă tuturor plăsmuirilor spirituale prin care el, omul, încearcă să-şi reveleze sieşi misterele existenţei. Categoriile inconştientului, abisale, stau la baza unui stil; ele formează un mănunchi de funcţii modelatoare care se întregesc una pe alta ca să dea împreună o matrice stilistică cosmo-genetică. Viziunea „spaţială" specifică unei culturi sau unui stil nu este decât una din multitudinea categoriilor care alcătuiesc împreună o matrice stilistică. Că o matrice stilistică e alcătuită din multe categorii, că ca nu este simplă, ci discontinuă se poate arăta prin aceea că ele se manifestă ca variabile independente una de cealaltă. A încerca, precum a făcut Spengler, să reduci o cultură, un stil la o singură categorie de bază (viziunea spaţială) ni se pare o operaţie tot atât de strimtă şi greşită cum ar fi să reduci categoriile conştiinţei prin care inteligenţa organizează lumea dată a simţurilor la *una* singură, închipuiţi-vă pe Kant reducând tabla amplă a categoriilor inteligenţei la forma de intuiţie a „spaţiului". Dar Kant a arătat cu suficiente argumente că pentru organizarea intelectuală a lumii date prin simţuri, e nevoie de o garnitură

întreagă de categorii eterogene. Poţi să te îndoieşti de justeţea selecţiei pe care Kant a făcut-o printre categorii, dar la ideea *multiplicităţii* lor filosofii ţin în general până astăzi cu hotărâre. Plăsmuirile de cultură prin care omul îşi revelează sieşi misterele existenţei îşi au şi ele complexitatea lor; ele au înfăţişare de „cosmoide". Dacă o plăsmuire de cultură este echivalentă unei lumi, atunci o multiplicitate indeterminată de categorii stilistice trebuie să stea desigur şi la baza acesteia. O matrice stilistică reprezintă aşadar o întreaga garnitură de categorii stilistice. Teoria noastră asupra matricei stilistice justifică mai filosofic complexitatea unei culturi şi varietatea imensă a formelor istorice de cultură. Pentru a ne uşura întru câtva viziunea asupra istoriei, ne-am văzut nevoiţi să înlocuim imaginea „matricei" cu aceea a „câmpului stilistic"; aceasta fără de a modifica în chip esenţial teoria în sine. Omul ca subiect istoric este un „câmp stilistic". Orice câmp stilistic reprezintă suma unor forţe determinante care lucrează convergent; sau, altfel spus, câmpul stilistic este alcătuit din forţe care se imprimă plăsmuirilor şi produselor spirituale ale omului. Tot ce ia fiinţă într-un câmp stilistic poartă pecetea acestuia, adică orice manifestare creatoare a omului, fie că aceasta ţine de mit, fie că ţine de tehnică, fie că ţine de religie sau de producţia economică, fie că ţine de metafizică sau de organizaţia de stat, fie că ţine de artă sau de lumea faptelor ca atare.

Câmpurile stilistice ni le imaginăm ca ochiurile unei plase care ar acoperi globul terestru. Nu există vid în sfera acestor câmpuri stilistice. Mai precizăm că ochiurile acestor câmpuri stilistice nu sunt precis izolate. *Ele interferează*. Interferenţele de stil sunt chiar mai frecvente pe glob şi în istorie decât stilurile pure. De altfel, rămâne o întrebare deschisă în ce măsură există undeva stiluri pure.

Cu această teorie mai complexă, dar şi mai suplă în sine, despre câmpurile stilistice, înţelese ca substraturi ale vieţii spirituale şi istorice ale omenirii, oferim, sperăm, istoricilor o unealtă de cercetare pe care o credem mai ajustabilă la obiectul de cercetat decât poate să fie teoria spengleriană,

simplistă oricum, despre sufletul culturii conceput mitologic ca un „demon” legat de un anume *peisaj*.

Teoria lui Spengler este prea rigidă în felul ei, şi mai ales foarte intolerantă faţă de varietatea infinită a culturilor şi a formelor istorice.

Unele din cele mai mari dificultăţi pe care aplicarea teoriei spengleriene asupra istoriei le întâmpină vin din ideea impermeabilităţii unei culturi în raport cu alta. Spengler, dat fiind că concepe sufletul unei culturi şi istoria ei ca un autentic organism monadic, se găseşte într-un fel de imposibilitate logică de a renunţa la ideea impermeabilităţii. Teoria cimpurilor stilistice admite o seamă de procedee de adaptare a cunoaşterii la obiect, putând să justifice interferenţele stilistice, fenomene de frecvenţă universală. În perspectiva teoriei despre câm-purile stilistice dispar însă şi multe alte dificultăţi pe care perspectiva morfologică şi le creează, simplificând lucrurile excesiv de dragul unei monumentalităţi ideative. Cele mai multe idei spengleriene conduc de fapt la foarte false interpretări istorice. Ce înseamnă bunăoară afirmaţia lui Spengler că o cultură durează cam 1000-1200 de ani ca un organism trecând prin inevitabile faze „fatale” ce ar putea fi profetizate, dar nu preîntâmpinate?

Cât de întortocheat construite ni se par consecinţele acestei afirmaţii, mai ales în ceea ce priveşte cultura occidentală! Această cultură s-ar găsi actualmente în faza ei agonica; pentru viitor nu i-ar mai rămâne decât perspectiva unei perioade de strălucire cezarică şi de supremă civilizaţie tehnică şi materială, mai apoi moartea. Filosofia istoriei a lui Spengler este în cea mai mare parte alcătuită din idei care nu derivă din experienţă, ci sunt „construite”, construite pe eşafodajul unui gând care rămâne până la urmă *mitologic*. Căci mitologic este fără îndoială gândul că cultura ar fi un autentic corp organic al unui demon care îşi subjugă populaţia umană ce locuieşte în acelaşi peisaj cu demonul.

Singura sugestie în adevăr fertilă şi susceptibilă de a fi dezvoltată ce ne-a venit din filosofia lui Spengler este aceea cu

privire la viziunea spaţială specifica unei anume culturi. Din păcate, această idee apare la Spengler într-un angrenaj teoretic cu desăvârşire inacceptabil.

METAFIZICA ISTORIEI

O filosofie a istoriei care nu ţine să ia pieptiş piscul de unde îşi poate roti privirile, o filosofie a istoriei care nu culminează într-o metafizica, ne poate spune multe de toate desigur, dar o atare filosofie nu ne poate spune totul. În general, o filosofie ce nu ne încoronează cu o metafizică ni se pare ciunga sau fără cap, un tors sau, în cazul cel mai bun, o făptură ce şchiopătează prin văi. O filosofie a istoriei ce nu ascunde în ca sau nu descoperă prin demersurile ei niciun filon metafizic rămâne o filosofie fără mesaj.

În desfăşurarea pe întinse etape a filosofiei noastre, am căutat să dăm câte o încheiere metafizică atât teoriei cunoaşterii cât şi filosofiei culturii. În capitole speciale ce pot fi găsite la locul lor, această metafizică a fost expusă şi formulată; ca poate fi iscodită pe îndelete de amatorii de atare visuri. Când ne-am îndemnat la incursiuni în domeniul cosmologic, preocupările noastre metafizice au luat proporţii, devenind dominante şi asimilând cu totul pe cele strict filosofice sau strict ştiinţifice. De anume aluzii metafizice răsfirate printre rânduri nu este lipsita nici chiar „antropologia" noastră, în care am căutat totuşi să ne ţinem, pe cât cu putinţă, mai aproape de un material empiric şi de metode ştiinţifice propriu-zise.

Metafizica ne-am alcătuit-o în chip mărturisit în spiritul unei viziuni de ansamblu asupra existenţei. Metafizica nu este niciodată străină de această ispită a ultimului asalt. Dar spre deosebire de alţi gânditori, n-am trecut niciodată sub tăcere împrejurarea că înşine vedem în metafizica noastră mai mult o „creaţie" în care filosofia se îmbină cu mitul decât o cunoaştere cu pretenţii de adecvaţie în raport cu existenţa în totalitatea ei. Ne mai îngăduim credinţa, edificatoare în felul ei, că gândirea mitică, după ce a fost refulată din filosofie şi ştiinţă, mai are un spaţiu de respiraţie în metafizică. Această luciditate în folosirea gândirii mitice este destinată să ne apere de orice dogmatism. Nu ne mai amăgim cu prezumţia de a

putea ancora cu ajutorul ghidului în „absolut”. De seminţia metafizicienilor ne separă această luciditate. Căci toţi metafizicienii se simt într-un fel moştenitorii, prin testament pretins irecuzabil, ai „revelaţiei divine” – chiar şi aceia care în chip declarat şi explicit nu mai cred în asemenea revelaţie divină. Toţi metafizicienii de după Kant au căutat să restaureze dogmatismul dinaintea acestuia şi să refacă încrederea, grav zdruncinată, a conştiinţei în slujnica ei: ideea. Toţi metafizicienii de după Kant se comportă ca şi cum preocupările metafizice ar fi îndreptăţite numai în măsura în care ele pornesc de la premisa că ar avea un acces în „absolut”. S-a creat astfel o serie fără sfârşit de surogate ale revelaţiei divine. De la Fichte la Schelling, de la Hegel la Herbart, de la Schopenhauer până la Eduard von Hartmann şi Bergson, ne găsim mereu pe această linie de surogate ale revelaţiei divine. În cuvintele de reproş ce le ridicăm, nu este vorba decât despre atitudinea dogmatică a metafizicienilor faţă de propriile lor produse spirituale. Cuvântând astfel, noi n-am spus şi nu spunem fireşte nimic cu privire la valabilitatea *mitică* a metafizicilor în chestiune, într-adevăr, aceste metafizici, dacă n-au nimic din ceea ce ar putea să fie o revelaţie divină, pot avea şi au desigur o anume valabilitate „mitică” anevoie de definit, dar foarte reală. Metafizica îşi are caratele ei specifice care nu trebuie confundate cu „măsurile” convenţionale ale altor domenii spirituale. Din par-te-ne, ne-am alcătuit metafizica în deplină conştiinţă a situaţiei despre care vorbim, situaţie precară, dacă voiţi, dar oricum tulburătoare şi dătătoare de rare satisfacţii, după părerea noastră.

Elementele teoretice esenţiale cu ajutorul cărora încercăm să clădim o metafizică a istoriei nu sunt necunoscute cititorilor noştri. Ele au format şi în celelate lucrări filosofice ale noastre obiectul unor preocupări de natură de aşijderea metafizică. Trei sunt aceste elemente: Marele Anonim, lumea, omul. În viziunea de ansamblu ce o vom desfăşura, cele trei elemente, dobândind contururi şi o seamă de aspecte de relaţie şi corelaţie, îşi vor defini înfăţişarea, devenind

suficiente temeiuri pentru o construcţie speculativă în cadrul căreia intenţionăm să dăm un tâlc şi istoriei umanităţii.

Ideea despre Marele Anonim este un produs mitic-filozofic al gândirii noastre: am putea spune – al imaginaţiei noastre căutătoare de ultime sensuri. Ideea circumscrie izvorul a tot ce este, centrul generator, direct şi indirect, al existenţei mundane. Marelui Anonim i-am atribuit altă dată, tot printr-o intervenţie a gândirii mitice, atât calităţi divine cât şi însuşiri demonice. Calităţile divine şi însuşirile demonice nu-i sunt atribuite Marelui Anonim în chip pur abstract; atributele au o eficienţă în consecinţă în modurile de manifestare ale Marelui Anonim. În perspectivă cosmologică, Marele Anonim este generatorul „diferenţialelor", diferenţiale din care prin procese de integrare, după posibilităţi de structură puse de la începuturi în ele şi potrivit puterilor lor genuine, iau fiinţă lumea şi omul. Lumea şi omul iau fiinţă nu din vreo intenţie primordială firească, ci ca produse de impas. Căci cea dintâi şi cea mai firească dintre posibilităţile Marelui Anonim este aceea de a genera alţi mari anonimi. Suprema grijă a Marelui Anonim, care are infinite posibilităţi de „generare", este de a preveni, de a împiedica teogonia infinită care ar duce la o descentralizare a existenţei în general. Pentru a zădărnici o teogonie posibilă, Marele Anonim procedează invers, adică până la celălalt capăt al posibilităţilor sale. El îşi mutilează până la limită extremă posibilităţile de generare ce le are, emiţând doar diferenţiale ale fiinţei şi substanţei sale, sau chiar neemiţând unele din aceste diferenţiale posibile. Din „diferenţiale", din posibilităţile incluse în ele, se alcătuiesc, prin procese de integrare autonome într-un fel, lucrurile şi fiinţele al căror ansamblu îl numim „lume". Procesele generatoare Marele Anonim şi le ţine, cu alte cuvinte, sub un control cu scopul de a preîntâmpina teogonia infinită şi de a asigura astfel centralismul existenţei în general. Asigurarea centralismului existenţei în general este întâia lege înscrisă în pravila divină. Această lege trebuie să o privim şi ca un indiciu al demoniei Marelui Anonim.

Pentru asigurarea centralismului existenţei, Marele Anonim

ia şi alte măsuri. În acest scop, el instituie bunăoară în lume o „cenzură transcendentă”. Dacă niciuna din fiinţele rezultând din integrări nu poate să parvină la o cunoaştere absolut adecvată a realităţii, aceasta se întâmplă datorită cenzurii transcendente. Marele Anonim nu admite în lumea făpturilor decât feluri de „cunoaştere”, fie *limitate*, fie *relativizate*. Cenzura transcendentă intră în vigoare îndeosebi în legătură cu fiinţa omenească, şi anume în chip structural. Ca fiinţa cea mai înaltă şi cea mai complexă ce rezultă din procesele de integrare cosmică a diferenţialelor, omul este „structural” *cenzurat*. Aceasta înseamnă că omul nu poate să ajungă la o cunoaştere pozitivă absolut adecvată a realităţii, nici a Marelui Anonim, nici a lumii înconjurătoare, nici a propriei sale fiinţe. (Evident, printr-o eventuală cunoaştere în absolut, omul s-ar putea, în orice situaţie, substitui Marelui Anonim.) Datorită împrejurării că este structural supus unei cenzuri transcendente, omul rămâne o fiinţă capabilă de feluri de cunoaştere relativă, dar căreia i se refuză definitiv şi iremediabil accesul la o cunoaştere pozitivă în absolut. De altfel, orice făptură de orice gen se găseşte strânsă în chingile aceleiaşi situaţii. S-ar putea deci susţine că Marele Anonim a instituit în existenţă, cât priveşte raportul dintre făpturi şi sine, cât priveşte raportul dintre făpturi şi lume şi cât priveşte raportul dintre făpturi şi ele însele, un „principiu al conservării misterelor”, principiu peste care nicio fiinţă, în afară de însuşi Marele Anonim, nu poate să treacă. Prin instituirea în „existenţă” a acestui principiu al conservării misterelor, centralismul existenţei şi poziţia Marelui Anonim sunt apărate ca orânduire permanentă care nu poate fi ameninţată prin aspiraţiile sau veleităţile de niciun fel ale făpturilor. Dacă ne vom pune mai târziu întrebarea (şi ne vom pune-o): Cum este cu putinţă „istoria”? va trebui să aşezăm în relief şi unele condiţii metafizice ale faptului. Deocamdată şi în prealabil ne limitam răspunsul la atât: prin multiplele sale implicaţii cât şi prin consecinţe, principiul conservării misterului instituit în existenţă poate fi considerat ca una dintre condiţiile metafizice esenţiale ale istoricităţii fiinţei

umane şi ale permanenţei de nezdruncinat ale acestei istoricităţi.

Că istoria are loc în spaţiu, în timp, în lume este ceva de la sine înţeles. Asupra acestor aspecte nu este cazul să ne extindem cu de-amănuntul. „Lumea” este ansamblul condiţiilor fizice de care istoria se resimte în alcătuirile ei în cele mai felurite chipuri. Prin momentele ci denumite climat, peisaj, calendar, ritmuri cosmice, „lumea” condiţionează fenomenele istorice, apariţia şi desfăşurarea precum şi dispariţia acestora, dar nu afectează în chip decisiv nici esenţa, nici specificul *istoricităţii*. Istoricitatea este o realitate intramundană, o realitate intramundană despre care însă nu ne putem face o idee completă fără de a o defini şi în funcţie de „transcendenţa”.

Istoricitatea, sub formele ei vizibile şi în înţelesul asupra căruia stăruim în studiul de faţă, este modul de desfăşurare în spaţiu şi timp a existenţei umane, a existenţei umane în *plenitudinea* ei. Elementul „om” va sta deci în centrul interesului nostru când procedăm la schiţarea unei metafizici a istoriei.

Despre om am avut variate prilejuri de a vorbi în lucrările noastre de filosofie. Unele fire luate din aceste lucrări trebuie întreţesute şi în canavaua ce ne-am propus să o urzim. Aspectele fundamentale ale antropologiei noastre expuse într-altă parte se cer a fi amintite în câteva cuvinte. Am susţinut şi continuăm a susţine că omul este produsul final al unei evoluţii prin mutaţii morfologice şi ontologice pe o linie *singulară*, care în univers n-a fost urmată decât de aceasta fiinţă. Pe linia de evoluţie a omului, nu credem că este cu putinţă un nivel de existenţă superior aceluia ce caracterizează fiinţa umană.

Fiinţa umană *deplină*, după cum ne-am străduit să arătăm în atâtea locuri, se caracterizează prin două moduri de a exista, întâiul mod, propriu omului paradisiac, care e doar un preludiu al fiinţei umane, este existenţa în orizontul lumii date şi pentru autoconservare. Modul de existenţă în lumea dată şi pentru autoconservare constituie baza vieţii umane,

dar nu plenitudinea şi demnitatea acesteia. Omul îşi dobândeşte plenitudinea şi demnitatea prin al doilea mod de existenţă, rezultând dintr-o mutaţie ontologică *unica* în felul ei în univers, prin modul de existenţă în orizontul misterului şi pentru revelarea acestuia. Pe omul deplin care trăieşte în orizontul misterului şi cu scopul de a-şi revela sieşi misterul l-am mai numit şi „om luciferic". Dat fiind că scriem o lucrare despre „istorie", adăugăm numaidecât gândul ce ni se îmbie: istoricitatea este o dimensiune a omului luciferic.

Omul încă nedeplin care există paradisiac în lumea dată (de care se ia act prin simţuri) este, din punct de vedere spiritual, echipat pentru cuprinderea lumii date şi pentru organizarea existenţei sale în aceasta lume dată cu daruri *intelectuale* tocmai suficiente. „Inteligenţa" omului paradisiac o socotim ca fiind structural înzestrată cu o seamă de funcţii „categoriale" ce-şi au sediul în conştiinţă; cu ajutorul acestora omul (de modul I) îşi organizează cognitiv orizontul „dat".

Omul deplin (de modul II) există luciferic în orizontul misterului ce transcende lumea dată; acest om *deplin* se simte chemat să-şi reveleze sieşi, prin plăsmuiri mitice, prin abstracţiuni conceptuale, prin imagini de artă, prin viziuni sau prin teorii, misterele ce i se deschid dincolo de orizontul dat. În vederea acestor revelări ce şi le face sieşi, omul este de asemenea echipat cu daruri spirituale suficiente. Printre acestea socotim *categoriile stilistice*, categorii care îşi au sediul în inconştientul uman. Categoriile stilistice îşi pun pecetea pe toate plăsmuirile revelatoare la care fiinţa umană parvine prin spontaneitatea sa creatoare. Fiind un purtător de categorii stilistice, orice om devine un „câmp stilistic". Câmpul stilistic modelează toate creaţiile omului. Tot ce omul luciferic plăsmuieşte, tot ce el înfăptuieşte, va puna o pecete de stil. Stilul unei creaţii sau al unei înfăptuiri este nota distinctivă, pozitivă a produselor spirituale omeneşti; aceasta cât timp privim lucrurile imanent şi „omeneşte". Dacă privim însă lucrurile metafizic şi oarecum dincolo de om, iese la iveală reversul medaliei: categoriile de stil ce se imprimă plăsmuirilor omeneşti fac ca niciuna din încercările

revelatoare la care se dedă omul să nu fie o reuşită în absolut. Toate încercările revelatoare ale omului în raport cu misterul se dovedesc relative, provizorii, caduce. Datorită faptului că omul nu poate crea în sens revelator decât în limitele şi sub constrângerea unui câmp stilistic, produsele sale (ale omului) dobândesc prin înseşi condiţiile lor spirituale un caracter „istoric". Istoricitatea este o notă esenţială a fiinţei umane. Începând cândva în trecut, ea n-are sfârşit decât o dată cu fiinţa umană în general. Omul nu are acces la o revelare în absolut, deci istoricitatea este o permanenţă. Lucrând pe liniile categoriilor stilistice, creând inevitabil într-un anume câmp stilistic, omul se simte ridicat la un mod de existenţă mult superior celui de animal sau al omului paradisiac. Modul acesta, al doilea, propriu numai omului deplin, îşi are în sine o demnitate la care alte fiinţe creaturale nu pot aspira. Existenţa în istoricitate, existenţa fără posibilitate de ancorare în absolut, este desigur o existenţă tragică, dar în univers ei îi revine semnificaţia unei demnităţi fără seamăn. În acest mod de existenţă în orizontul misterului şi pentru revelare, în acest mod de a crea într-un câmp stilistic fără vreo putinţă de a evada din relativitate, consistă rostul omului. Istoricitatea ni se lămureşte deci ca o dimensiune esenţială de neînlăturat a fiinţei umane *depline*. Istoricitatea, în oricare din momentele sale, adună în sine, ca într-un punct, linia într-adevăr tragică a fiinţei umane. Istoricitatea prilejuieşte omului suferinţe şi satisfacţii, ea prilejuieşte omului paroxisme ale dezamăgirii, dar şi paroxisme ale bucuriei. Dezamăgirile sunt legate de împrejurarea că omul îşi dă uneori seama de caducitatea funciară a creaţiilor sale. Bucuriile sunt legate de împrejurarea că aspiraţiile sale şi-ar putea găsi totuşi un acces în absolut.

Istoricitatea este o dimensiune impusă în univers celui mai înalt mod de existenţă creaturală. Metafizic privind lucrurile, este de bănuit că Marele Anonim, instituind în univers şi pentru toate creaturile principiul conservării misterelor, menţine fiinţa umană într-adins pe linia creaţiei revelatoare „relative", în perspectiva aceasta (recunoaştem: exclusiv metafizică), categoriile stilistice cu care omul este echipat îşi

arată şi un al doilea sens. Pentru fiinţa umană, categoriile stilistice reprezintă un mijloc structural, pozitiv de „revelare”; în ordine metafizică, categoriile stilistice îşi schimbă sensul, devenind *limitative* şi *înainte*. Categoriile stilistice care, ca factori imanenţi ai spiritului uman, ne îndrumă spre plăsmuiri revelatoare ca nişte tipare ce trebuie umplute dobândesc în perspectiva „de dincolo” a raportului dintre Marele Anonim şi creatură semnificaţia unor „frâne transcendente”. În această perspectivă metafizică, fiinţa umană, apucând pe drumul chemării sale, al revelărilor, este înfrânată datorită tocmai acelor mijloace spirituale care, în faţa instanţelor lăuntrice ale fiinţei umane, par stimulentele cele mai pozitive. Tragismul prăpăstios al existenţei umane se desprinde spectaculos şi elocvent din aceste sensuri diametral opuse ce pot fi atribuite destinului uman. Dar am subliniat adineaori că acest destin prilejuieşte fiinţei umane paroxisme ale suferinţei şi paroxisme ale bucuriei din care alte fiinţe nu se pot împărtăşi. Şi dacă pentru a caracteriza izbânzile şi căderile omului ni se permite să recurgem la imagini din mitologiile popoarelor, am susţine că iadul şi paradisul nu sunt locuri-terminus ale destinului uman, ci aspecte permanente ale istoricităţii noastre.

*

Obiectul şi subiectul istoriei este omul total: adică nu numai omul care palpită în orizontul misterului şi pentru revelare, ci şi omul care trăieşte în lumea dată şi pentru autoconservare. Cert lucru, din momentul în care se declară omul deplin, are loc şi în ceea ce-l priveşte pe omul paradisiac o schimbare de sensuri. Căci omul paradisiac, integrându-se în perspectivele omului luciferic, încetează de-a fi un *capăt*, devenind un element cu funcţie, sau de antipod, sau de slujbaş al unei alte orânduiri. Omul paradisiac, cât timp există singur, se orientează în lumea dată, înfruntând adversităţile acesteia sau recoltând satisfacții ce i se îmbie după împrejurări. El e capabil să-şi lărgească mereu orizontul. Acest om de stare naturală precedând istoria nu este spiritualmente echipat cu garnitura categoriilor stilistice, căci el este în afară de

perspectiva misterului şi a revelării. El există în lumea dată, el se oţeleşte în lupta cu natura înconjurătoare, cu vremuirea, cu stihiile, el se luptă cu fiarele, el foloseşte unelte pe care le găseşte prin păduri sau prin ape, fără de a le adapta prea mult la nevoile sale. El e o fiinţă de iniţiative încă foarte apropiate de cele ale animalelor, dar evident mai eliberat de constrângerile mediului decât acestea. Vestigii din această perioadă de auroră a omenirii nu ne-au prea rămas, sau, dacă, ele sunt problematice. Identificate pot să fie doar eolitele. Acele pietre-unelte ne mai vorbesc despre o perioadă a zorilor care a putut să dureze multe sute de mii de ani. Pe urmă, printr-o mutaţie ontologică, apare omul luciferic, dar nu dintr-o dată, ci în multe etape care se întind de asemenea pe o durata de sute de mii de ani. Omul de tip „neandertal" reprezintă poate o primă, dar foarte lungă fază a omului luciferic. După indicii reale ce-au ajuns până la noi, acest om cunoştea focul. Omul deplin şi focul sunt gemeni siamezi. Neandertalul era în posesia uneltei universale, a pumnarului, de o conformaţie nu lipsită de stil. Neandertalul avea obiceiuri şi rituri; el îşi înmormânta morţii cu capul spre apus şi aprindea pe morminte focuri pentru întreţinerea vieţii în cei morţi. El dispunea deci de o gândire mitică, de o gândire mitică în care apare ideea că morţii se duc spre soare-apune; el dispunea de o gândire magică ce identifica focul cu viaţa. Spiritul acestui om de tip neandertal palpita primitiv încă, dar învederat, în orizontul misterului; pe acesta el încerca să şi-l reveleze prin imagini mitice şi prin gândul puterilor magice. Neandertalul depăşea lumea dată, el evada în transcendenţă, înfiripând cu aceasta o demnitate spirituală şi un anume calibru creator. Datele prime despre civilizaţia şi despre modul de a gândi al omului de tip neandertal au o vechime de şase sute de mii de ani. Apoi omul se mai desprinde o dată din zgura animalităţii. Cam pe la anul 150 000 î.e.n. Apare *homo sapiens*, tipul omenesc actual. Din trecutul ancestral al acestuia deţinem, în mare număr, diverse unelte „stilate", apoi mărturii de gândire mitică mai amplă şi de foarte susţinută gândire magică, de gândire magică ilustrată nu numai prin rituri, dar

şi prin opere de artă sculpturală şi picturală care fac corp unitar cu viaţa cotidiană. Cunoaştem pictura, veche de zeci de mii de ani, din cavernele din sudul Franţei, care atestă prin felul lor legături de filiaţie cu cele din Spania sau din nordul Africii. Cea dintâi impresie ce această pictură ne-o dă este aceea a unei neaşteptate desăvârşiri, Ea ne vorbeşte şi celor de astăzi cu putere; aceasta desigur datorită *în primul rând figuraţiei* extraordinar de stilizate. *Homo sapiens* plăsmuieşte vădit în câmp stilistic. Această creaţie ce poartă amprente de stil poate fi urmărită apoi, accentuându-se sau estompându-se, de-a lungul preistoriei, trecând victorioasă prin toate vicisitudinile ei, pe măsură ce ne apropiem de istoria propriu-zisă. Creaţiile apar, când mai strâns, când mai degajat, legate de un câmp stilistic; acesta nu e însă niciodată lipsă. Se înţelege din cele arătate că, vorbind despre istoricitatea fiinţei umane, noi ne referim şi la preistorie. Preistoria o închidem fără reticenţe în conceptul de istoricitate.

Subiectul istoriei este, încă o dată, fiinţa umană *deplină*. „Câmpurile stilistice" apar concomitent cu omul luciferic, adică cu acel om care începe să trăiască în orizontul misterului şi pentru revelare. Această solidarizare de aspecte nu e fortuită. Câmpul stilistic îşi are evident rostul său în această constelaţie de factori. Constelaţia e constelaţie. Ea nu poate fi altfel decât este. Dar asupra acestor lucruri vom reveni.

Deocamdată alte vreo câteva observaţii cu privire la influenţa posibilă a câmpului stilistic şi dincolo de sfera ce pare să-i aparţină de drept. Un stil îl privim aşadar ca rezultând dintr-un mănunchi de determinante ce-şi pun pecetea pe revelările ce şi le face sieşi omul situat în orizontul misterului. O dată declarat, un stil devine eficient şi dincolo de această arie. Stilul se repercutează şi asupra altor produse ale omului: uneltele, invenţiile tehnice, civilizaţia cu toate ale sale, modul de a reacţiona practic în faţa naturii, apoi îmbrăcămintea, apoi organizaţiile sociale, modurile de producţie economică – toate acestea suferă o influenţă şi o modelare din partea puterii, singulare în felul său, care este

stilul. Istoria civilizaţiei umane stă mărturie că nu numai plăsmuirile spirituale ale omului, plăsmuirile de intenţie revelatoare în raport cu misterul ce transcende lumea dată, ci şi toate produsele destinate a crea un mediu mai potrivit, condiţii mai favorabile omului trăind în lumea dată, vor purta tiparul, pecetea, amprentele unui câmp stilistic. Istoria oferă, pe oricare din paginile ei, exemple strălucite de stil, care contaminează toate manifestările de viaţă şi de creaţie ale unei epoci. Aspecte de stil se remarca până şi în felul cum se poartă un război sau în felul unei acţiuni diplomatice. Peruca, baroc învolburată, a lui Ludovic al XIV-lea, modul acestui rege de a conduce o acţiune diplomatică, forma ce a dat-o el statului, modul de a purta o bătălie adoptat de generalii săi, formele vieţii de la Curte seamănă îndeaproape cu tragediile lui Racine, cu palatul de la Versailles, dar şi cu plăsmuirile spirituale ale unor contemporani de aiurea, dar din apropiere, cum ar fi: monadologia lui Leibniz sau matematica infinitezimală, atât de dinamic văzuta, a lui Newton. Toate aceste apariţii de cultură şi de civilizaţie poartă în mare stigmatele unuia şi aceluiaşi câmp stilistic. Am circumscris într-altă parte fenomenul istoric ca un fenomen ce ia naştere, dăinuieşte şi eventual dispare în condiţii de câmp stilistic. În acest capitol, lărgind metafizic teoria despre stil, am ţinut să ilustrăm în cadrul teoretic dat ideea de „câmp” prin câteva exemple extreme. Unele dintre aceste exemple evocă ideea de câmp stilistic în faza de schiţare (pumnarul omului de tip neandertal); am dat apoi exemple eclatante, cu toate că spicuite din preistorie (pictura cavernelor); se impunea însă şi un exemplu din istoria majoră propriu-zisă. Exemplul a fost ales de noi printre cele mai reliefate şi mai complexe din istoria Europei (barocul din epoca lui Ludovic al XIV-lea).

Conformaţia, structura, aspectele stilistice proprii unui fenomen sau produs istoric pot fi intuite ca întreguri, ele pot fi analizate şi descompuse în elemente componente şi apoi arătate în termeni de cunoaştere explicită. Stilul unei opere spirituale, al unui produs istoric, ţine după părerea noastră de domeniul unor constatări posibile, iar explicitarea lui nu

depăşeşte în fond prin nimic explicitarea prin concepte a unui fenomen empiric-concret în general. Ajunşi la acest punct, mai subliniem o dată rolul distinctiv ce revine stilului când e vorba să se facă o deosebire între un fenomen „istoric" şi alte fenomene. Aspectele stilistice alcătuiesc stigmatele, semnalmentele specifice ale unui fenomen istoric în comparaţie cu orice alte fenomene din univers. Dacă fenomenul istoric se singularizează în univers, este prin atare aspecte de stil şi prin nimic alt.

Asupra aspectelor stilistice ale creaţiilor de cultură am vorbit pe larg în lucrările noastre de filosofie. *Trilogia culturii* şi *Trilogia valorilor* oferă cititorilor suficient material documentar şi suficiente analize doritorilor de a-şi asimila conceptul de stil. Şi nu numai atât. Cât priveşte stilul, am căutat să propunem o teorie explicativă. Ne referim la teoria „categorială" în care arătăm că stilul, cu aspectele sale, ar putea fi considerat ca rezultat al unui mănunchi de funcţii categoriale. Aceste categorii abisale, cum le-am numit spre deosebire de „categoriile" inteligenţei conştiente, şi-ar avea sediul în adâncimile inconştiente ale spiritului nostru. În completarea acestei teorii, am arătat că garnitura acestor categorii abisale (stilistice) este „cosmogenetică"; ele structurează un „cosmos", la fel ca şi garnitura categoriilor proprii inteligenţei. Am arătat pe urmă că aceste categorii stilistice apar în structura spirituală a omului în momentul când acesta devine om *deplin* sau fiinţă care palpită în orizontul misterului şi pentru revelare. Prin teoria amplă a categoriilor stilistice, noi am încercat de fapt să constituim o antropologie. Căci definiţia omului nu ni se pare posibilă fără de acest factor al stilului. Folosind o imagine, plastică şi abstractă în acelaşi timp, ce ne-o pune la îndemână fizica, ne-am hotărât să concentrăm toată teoria, oarecum chintesenţial, în conceptul de „câmp stilistic". Existenţa unor câmpuri stilistice în univers şi a unor fenomene ce se produc în aceste câmpuri purtând amprentele lor ne-a dat posibilitatea să lămurim, cu mai multă claritate decât se face, ce este un fenomen istoric.

Viziunea noastră teoretică asupra stilului s-a amplificat în cele din urmă printr-o metafizică a stilului care ia forma unei metafizici a istoriei. Fenomenul stil (de cultură şi de civilizaţie) a fost desigur adesea studiat, dar numai ca un fenomen de importanţă cu totul secundară care n-ar depăşi bunăoară sfera de interese a cercetărilor estetice. Pentru lămurirea şi explicarea acestui fenomen, am clădit din partene o teorie filosofică în sensul cel mai strict al cuvântului: teoria categorială a „matricei stilistice" sau a *câmpului stilistic* care ne-a dus până în antropologie. În vederea unei viziuni de ansamblu asupra existenţei, ne-am încumetat însă în cele din urmă chiar la mai mult. Ne-am încumetat să alcătuim, ca o încoronare a aspiraţiilor noastre, şi o teorie metafizică asupra stilului. Această metafizică, ca orice metafizică din câte s-au închegat vreodată în lumea noastră sublunară, nu se poate scuti de anume elemente „mitice"; ea a devenit încetul cu încetul o *metafizică a istoriei*. Mărturisim noi înşine că această metafizică a istoriei n-am dorit să fie decât ceea ce este: o alcătuire de semnificaţii adumbrite de taină – şi nimic altceva.

Nu există până astăzi decât foarte puţine metafizici ale istoriei. Nu credem că ar fi cazul să ne ocupăm aici de toate aceste concepţii. Ne vom concentra interesul asupra acelora care pot să reliefeze contrapunctic pe a noastră. Într-adevăr, pentru a ne defini poziţia este suficient să luăm în dezbatere două dintre metafizicile istoriei. Acestea rostesc din întâmplare unele idei care, în desfăşurarea pe secole a spiritului european, au jucat cel mai important rol. Cele două concepţii metafizice în a căror dezbatere ne lăsăm atraşi sunt: metafizica istoriei pe care Sfântul Augustin a formulat-o în spiritul doctrinei creştine şi metafizica istoriei a lui Hegel, care reprezintă un triumf al gândirii filosofice de orientare idealistă. Amândouă aceste concepţii despre istorie se sprijină pe puternici stâlpi metafizici. Ele nu sunt singurele concepţii metafizice despre istorie, dar, după părerea noastră, de la ele emană înrâuriri ce au făcut epocă.

*

Mai înainte de a vorbi despre metafizica istoriei la

Augustin, să amintim în puţine cuvinte străvechile concepţii despre istorie care au premers acesteia şi care prin unele elemente au intrat în aceasta. În culturile arhaice, dar şi în Antichitate, au apărut câteva viziuni despre istorie, monumentale în felul lor, ca şi arhitectura şi toate artele acelor timpuri. În străvechiul Babilon se atribuia istoriei un sens circular: istoria s-ar articula prin cicluri care încep, care se desăvârşesc, care se încheie. Un asemenea ciclu se numea „an universal". Iar istoria ar fi o veşnică reîntoarcere de „ani universali". De obicei, un nou ciclu începe prin prăbuşirea celui vechi. Zeii anului universal precedent sunt biruiţi, scoşi din activitate, desfiinţaţi din partea unui zeu uzurpator care devine salvatorul vieţii şi al rânduielii şi întemeietor de nouă prosperitate. „Salvatorul" se erijează în domn suprem al ciclului. Ideea aceasta a veşnicei reîntoarceri prin cicluri a avut ecouri până târziu în Antichitate. Şi uneori până în timpurile noastre.

Pe o canava de idei creştine, un Origene dezvoltă concepţia despre desfăşurarea în cicluri a creaţiei cosmice şi a istoriei. Ideea Salvatorului cosmic din concepţia babiloniană apare la Origene transformată în idee cristologică. Mai târziu, Biserica creştină oficială a respins concepţia lui Origene despre repetarea în cicluri a creaţiei cosmice şi a apariţiei cristologice, dat fiind că printr-o asemenea repetiţie demnitatea unică a întruchipării Logosului ca Salvator al omenirii s-ar estompa, pierzând enorm din divina sa seriozitate şi gravitate. Ideea despre un centru al istoriei, identic cu momentul întrupării Salvatorului, este reluată de Augustin.

O concepţie despre istorie, de un puternic relief metafizic şi religios, ne-a rămas din gândirea persană. În gândirea lui Augustin intră şi unele elemente din această concepţie. Desfăşurarea în timp a lumii şi a istoriei este dominată, după credinţa persană, de lupta necurmată dintre cele două puteri metafizice-mitologice ale căror exponenţi universali sunt Lumina divină şi întunericul drăcesc. Această concepţie desfăşoară un dualism clar şi fără de niciun echivoc.

Concepţia are în acelaşi timp un caracter militant, pragmatic. Ormazd, dumnezeul Luminii, al binelui, al sănătăţii, al belşugului, al bucuriei, al prosperităţii, se luptă cu Ahriman, care este puterea întunericului, a răului, a bolii, a mizeriei, a suferinţei. Lupta plină de peripeţii în cursul căreia fiecare parte îşi poate număra înfrângerile şi biruinţele va ţine până la sfârşitul lumii, când Ormazd va triumfa pentru totdeauna. Ormazd şi Ahriman nu luptă numai între ei; li se asociază, despărţite în două lagăre, toate puterile lumii. Omul, prin gândurile şi faptele sale, trebuie să devină un aliat al lui Ormazd. Lupta dintre fiinţele supreme dă un sens şi împrumută un iureş şi istoriei umane.

De unele ecouri ale acestui dualism al luminii şi al întunericului se resimte şi întâia mare concepţie asupra istoriei, aceea a Simţului Augustin. Ideile augustiniene au influenţat enorm spiritul creştin, îndeosebi în Evul Mediu, dar şi în timpuri mai noi sau chiar recente. Opera *De civitate Dei* a lui Augustin a fost scrisă în primul sfert al secolului al V-lea. Ea trebuie socotită ca întâia metafizică de mare amploare asupra istoriei. Istoricitatea omului are, după Augustin, un început şi un sfârşit. Ea îşi dobândeşte sensul adânc şi ultim în coordonate specifice. Istoria omenirii este văzută ca o luptă, ca şi în concepţia dualistă persană. Dar lupta aceasta nu are caracterul oarecum fizic-brutal din concepţia persană. Ea are aspecte accentuat spirituale. Anumite elemente ale vieţii omeneşti, precum suferinţa, mizeria, au la Augustin accentul mai pozitiv ce li-l atribuie creştinismul. Lupta se dă, după Augustin, între două puteri care în istoria omenirii sunt reprezentate prin *civitas Dei* (cetatea, statul lui Dumnezeu) şi prin *civitas terrena* (cetatea, statul pământean). Istoria omenirii începe cu omul din paradis, cu căderea în păcat; ea trece prin diverse peripeţii, prin triumfuri şi căderi. Istoria îşi dobândeşte în sfârşit axa în întruparea Logosului în Isus Hristos. De la acest moment crucial începe istoria divin garantată a salvării omului. Istoria omului, trecând prin diverse perioade de înfăţişări distincte, se încheie cu Judecata de apoi, când triumfă principiul divin. Statul lui Dumnezeu

despre care ne vorbeşte Augustin a fost adesea identificat cu Biserica creştină, iar statul pământean cu imperii lumeşti, îndeosebi cu Imperiul Roman. Asemenea identificări nu corespund întocmai intenţiilor lui Augustin. În diferitele fapte ale omului şi în diferitele perioade ale istoriei, cele două state opuse, al lui Dumnezeu şi al Diavolului, se găsesc în realitate într-o stare de amestec. Realitatea istorică este cel mai adesea o realitate de dozaj. Reprezentanţi ai celor două state apar chiar în cronica iniţială a Genezei. Abel reprezintă statul divin, iar Cain pe cel diavolesc. Cetăţeni ai statului divin sunt toţi cei întovărăşiţi întru credinţa lui Dumnezeu. Cetăţeni ai statului terestru sunt cei întovărăşiţi întru necredinţă drăcească. Sau, pentru a aplica perspectiva şi asupra altor momente din Vechiul sau Noul Testament în încercarea de a clădi turnul din Babilon, se evidenţiază cei fără Dumnezeu. În istoria promisiunilor profetice în vederea apariţiei Mesiei, apare cu eminenţă eficienţa statului divin; profeţii sunt reprezentanţi ai acestuia. Istoria Imperiului Roman nu este numai produsul faptelor reprezentanţilor râului, ai statului terestru; intervine în istoria Imperiului Roman şi grija divina: Dumnezeu a dat Romei dominaţia asupra lumii pentru pacificarea popoarelor! Augustin ţine însă să arate că îndeosebi în istoria Bisericii creştine se manifestă cu toată puterea graţia divină. În cursul istorici omenirii, cele două state, exponente ale puterii divine şi ale puterii drăceşti, se dozează în chipul cel mai felurit. Ele se vor separa definitiv şi pentru toate veacurile la Judecata de apoi, când triumfător rămâne statul dumnezeiesc. Să adâncim puţin această concepţie metafizica despre istorie, reducând-o la trăsăturile ei esenţiale. La o mai apropiata examinare a concepţiei augustiniene, linia istoricităţii omeneşti apare „finită”; ea începe cu facerea omului şi cu aşezarea lui în paradis; ea sfârşeşte cu refacerea omului la Judecata din urmă. Intervenţia divină în desfăşurarea istoriei ia variate înfăţişări: de „faptă” ce modelează făptura omenească, de „revelaţie” prin care Dumnezeu se împărtăşeşte omului, de întrupare în temporalitate a Logosului în vederea mântuirii omului şi, prin

toate epocile, sub formă de graţie, datorită căreia *civitas Dei* ia fiinţă şi se realizează pe pământ. Istoria omenirii n-are un sens pur uman şi terestru, ci este un interludiu pământesc între două eternităţi cereşti, aceea dinainte de facerea lumii şi a omului şi aceea de după judecarea lor. În prima eternitate, anteistorică, omul este închipuit şi făcut după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu; în a doua eternitate, postistorică, o asemănare, deteriorată în cursul istoriei, se reface din graţie divină.

Să revenim puţin, comparând concepţia noastră cu aceea a lui Augustin. În concepţia noastră, istoricitatea omului apare metafizic condiţionată, dar astfel condiţionată încât, o dată începută, ea se menţine fără sfârşit. Toată filosofia noastră se reduce în fond la o justificare şi la o întemeiere pe mai multe planuri a stării permanent „creatoare" a *omului*. Prin modul său de existenţă, prin structurile spirituale cu care este echipat, omul se simte mereu incitat la încercări de a-şi „revela" sieşi *misterul* lăuntric sau împrejmuitor; dar chiar prin vectorii (câmpul stilistic) care îndruma aceste creaţii revelatoare, omului i se refuză accesul în „absolut". „Revelările" spirituale spre care tânjeşte omul deplin nu au nimic de-a face cu vreo „revelaţie divină", căci ele sunt pur omeneşti: omul şi le face sieşi cu propriile sale puteri. După concepţia augustiniană, Dumnezeu intervine neîntrerupt în istoria omenirii în diverse chipuri, dar totdeauna pozitiv, „revelându-se" *El* „omului", întrupându-se chiar sub chip de om şi acordând o nesfârşită graţie şi ajutor omului. După concepţia noastră metafizică despre istorie, Marele Anonim, care are atribute atât divine cât şi demonice, intervine şi el în diverse chipuri, dar nu intermitent, temporal, ci o dată pentru totdeauna. Marele Anonim dotează omul cu structuri al căror rost este foarte bine cântărit în economia universală. Marele Anonim îngăduie fiinţei doar o „finalitate" *limitată*, în cosmos. Marele Anonim impune fiinţei umane, prin cenzura transcendentă (categoriile intelectuale) şi prin frânele transcendente (categoriile stilistice), un permanent destin creator, care rămâne mereu în *relativitate*. Aceasta este situaţia

ce rezultă din insondabile raţiuni de care Marele Anonim pare călăuzit. Intervenţia Marelui Anonim în alcătuirea fiinţei umane este limitativă, accentuat negativă. Prin toate finalismele metafizice de care este condiţionat, omul se situează pe o linie incontestabil tragică, dar şi măreaţă în acelaşi timp. Omul se situează într-o permanentă istoricitate, iremediabilă şi fără capăt. Omul, prin toate condiţiile sale transcendente, este menţinut într-o necurmată stare creatoare, într-o stare creatoare care însă niciodată nu-şi ajunge ţinta. În această situaţie trebuie să căutăm izvorul supremelor satisfacţii şi al supremelor dezamăgiri hărăzite omului.

Există în afară de Augustin şi unii gânditori creştini care circumscriu destinul omului mai pregnant, aceasta în perspectiva metafizicii patristice deplin închegate. Am văzut cum, după părerile lui Augustin, omul poate deveni cetăţean al statului divin. După convingerile unor mistici precum Maxim Confesorul{32}, omul poate deveni însă mai mult decât atât. Dacă Dumnezeu s-a făcut om, atunci şi omul se poate îndumnezei. În starea de extaz mistic, omul se poate uni cu Dumnezeu; în această stare, omul poate fi absorbit de Dumnezeu. Astfel privind lucrurile, Dumnezeu şi om pot fi, în diverse chipuri, vase comunicante: fiecare parte se poate împărtăşi din calitatea celeilalte. Spre aceasta idee mistica a aspirat, se pare, în chip secret doctrina creştină din perioada patristică. Într-una din lucrările noastre de odinioară, am avut prilejul de a demasca, spre a ne pronunţa astfel, iluzia actului mistic. Am arătat cu o seamă de exemple luate din istoria religiilor că starea de extaz, starea de pretinsă uniune a omului cu Dumnezeu (sau, în unele forme ale budismului, cu „neantul”), are şi ea diverse aspecte de „stil” ca şi cultura în cadrul căreia ea se realizează. Starea de extaz, actul uniunii, este o „veleitate”; un asemenea act nu poate fi considerat ca o *evadare* din „istorie” în „absolut”. Frânele transcendente îngrădesc şi aspiraţiile mistice. Uniunea extatică nici nu poate avea loc decât prin autoamăgirea subiectului mistic. Omul şi Marele Anonim nu au o permeabilitate unul în raport cu celălalt. Ei nu sunt în niciun fel vase comunicante. Starea de

extaz mistic nu este rezultatul unui act ce-ar face excepţie de la regula potrivit căreia spiritul uman, în aspiraţiile sale de „transcendere”, este totdeauna, şi chiar prin structurile sale, cenzurat şi frânat. Mistica nu o putem socoti ca expresie a unor acte „supraistorice”. Mistica este o formă a istoriei şi, după părerea noastră, nici cea mai înaltă, nici cea mai complexă dintre formele istoriei. Nu ne putem sustrage impresiei că misticul rămâne în fond un veleitar care, prin starea de extaz pregătită metodic prin asceză, vrea să forţeze mâna lui Dumnezeu în vederea unei comuniuni. Misticul se face prin aceasta vinovat într-un fel de păcatul pentru care întâii oameni au fost alungaţi din paradis.

Potrivit concepţiei noastre, omul şi istoria sa sunt realităţi condiţionate de tendinţele limitative şi restrictive ce le atribuim Marelui Anonim în raport cu creatura. Într-o atare perspectivă, nu ne mai este îngăduit să vorbim despre rolul „revelaţiei divine” în istorie şi nici despre rolul extazului mistic ca o pretinsă poartă prin care omul s-ar uni cu absolutul.

Vreo câteva cuvinte încă despre un alt aspect al concepţiei creştine despre istorie. Potrivit viziunii creştine, fiinţa umană are desigur o viaţă şi o istorie pe pământ, dar această viaţă şi această istorie vizează altceva. Viaţa şi istoria terestre ale omului sunt considerate numai ca o pregătire în vederea vieţii de apoi fără de istorie. Omul, cu alte cuvinte, şi-ar găsi realizarea deplină nu pe pământ, ci în viaţa de după moarte. Potrivit concepţiei noastre despre om şi despre istorie, fiinţa umană îşi găseşte realizarea supremă pe pământ, şi anume ca fiinţă creatoare, oarecum în restrişte, pe linia relativităţii şi în limitele ce i s-au hărăzit. Aici, în vremelnicia istorică şi pe pământ, omul îşi duce la deplină izbândă posibilităţile ce-i sunt îngăduite. Omul nu e fiinţă decăzută din transcendenţă şi apoi ridicata iarăşi în transcendenţă. Actul „transcenderii” este o permanenţă omenească, deşi acest act n-are loc decât în limite, în relativitate, adică în marea restrişte. Pe pământ îşi realizează omul destinul tragic şi măreţ la un nivel existenţial care nu stă la îndemână nici uneia dintre fiinţele terestre de

care el este înconjurat. Intru cât ar exista o viaţă dincolo de moarte, aceasta nu poate fi o împlinire superioară celei terestre. În privinţa „postexistenţei", înclinăm mai degrabă spre concepţia păgână a vechilor greci: postexistenţa, întru cât n-ar fi identică cu aproape-neantul „diferenţialelor", ar putea să fie cel mult aceea a umbrelor din Hades. Dar acest neîmplinit al umbrelor din Hades noi îl evocăm aici numai ca expresie poetică a unui „aproape-neant".

Urmează să ne ocupăm acum de o altă metafizică a istoriei, adică, precum am promis, de metafizica lui Hegel. Filosofia istoriei a lui Hegel rămâne un apogeu al gândirii idealist-panteiste, iar prin monumentalitatea ei – o izbândă dintre cele mai rare ale spiritului uman. Întocmai cum logica este în concepţia lui Hegel întâiul capitol al metafizicii, filosofia istoriei este capitolul de încheiere al aceleiaşi metafizici. Această ordine nu este pur formală, ci de conţinut. Logica lui Hegel nu poate fi înţeleasă decât în perspectivă metafizică. Acelaşi lucru trebuie spus şi despre filosofia istoriei la Hegel. Logica şi filosofia istoriei îşi au la Hegel rădăcinile în una şi aceeaşi viziune de ansamblu asupra existenţei. Inima acestei viziuni este dialectica. Viziunea metafizică este un *prins* faţă de diversele discipline de care se ocupă Hegel. Datorită ancorării în metafizică, toate disciplinele sunt tratate din pârlea acestui gânditor în chip dialectic. S-ar putea afirma şi acest lucru: în logica lui Hegel intră de la început o perspectiva pe care filosoful şi-a însuşit-o oarecum din studiul istoriei, iar în filosofia istoriei a lui Hegel intră de la început o perspectivă pe care filosoful o aduce din studiul logicii. În ambele cazuri, perspectiva este aceea a dialecticii. Întreaga filosofie hegeliană, articulată dialectic, are un singur sâmbure: Ideea. Toate formele de existenţă vor fi forme ale Ideii. Ca să se împlinească Scriptura, Hegel scoate Ideea din starea de imuabilitate în care o fixase Platon; Hegel conferă Ideii toate atributele mişcării. Ideea, statica Ia Platon, devine dinamică la Hegel. Ideea se schimbă mereu după legea fundamentală a dialecticii, adică într-un anume ritm, în tact de trei. Ea trece prin teză, antiteză şi sinteză. Ideea este un moment ea însăşi

(teza), apoi se răstoarnă, devenind contrariul ei (antiteza), pentru ca, sporită cu conţinutul recoltat în faza alterităţii, ea să se realizeze într-o a treia fază ca „sinteză”. Sinteza cuprinde în sine momentele opuse ale tezei şi antitezei. Ideea va creşte astfel precum câinele pe care Faust l-a cules de pe câmp în zi de Paşti. În creşterea ei, Ideea are o linie ascendentă. Ea devine, prin sine şi datorită legii sale inerente, tot mai plină şi mai bogată. Prin această mişcare în tact de trei, în teză, antiteză şi sinteză, Ideea, care la început a fost nimic, devine totul. Linia ritmată stereotip împrumută un profil atât ansamblului existenţei cât şi tuturor detaliilor acesteia. Tiparul dialectic se repetă la infinit în mare şi în mic. Cât priveşte ansamblul, Ideea are la început o existenţă pur logică, abstractă; în faza de alteritate, ea se realizează concret ca Natura; în faza de sinteză, Ideea se întoarce la sine însăşi, devenind spirit conştient de sine. Istoria umanităţii este un capitol de încheiere al acestei de-a treia faze. Ideea, în toată desfăşurarea ei universală, constituind pe rând Logica, Natura şi Spiritul (propriu-zis), este numită de Hegel şi „raţiune universală”, „spirit al lumii” sau Dumnezeu. Viziunea este alcătuită în perspectiva unui panteism dinamic în stare să asimileze toate realităţile, de la cele pur logice până la cele ale conştiinţei istorice şi până la supremele forme şi împliniri ale spiritului (religie, artă, filosofie), într-o asemenea perspectivă dialectică, istoria apare şi ea ritmic articulată. Spre a da un exemplu. Datorită dialecticii sale intrinseci, istoria duce de la o formă de stat la alta; de la forma statului despotic, în care un singur individ e liber (teza), se ajunge la forma statului de democraţie sau aristocraţie (antiteza), în care mai mulţi indivizi sunt liberi; „sinteza” se realizează sub forma „monarhiei organice”, în care toţi indivizii sunt liberi.

Să relevăm şi alte aspecte de istorie, aşa cum le vede Hegel. Istoria s-ar realiza prin mase şi prin indivizi excepţionali. Ideea aceasta n-ar avea vreo deosebită semnificaţie dacă Hegel n-ar dezvolta în legătură cu ea teoria *cursei* sau a *vicleniei* „raţiunii universale” (*List der Vernunft*). Teoria vicleniei raţiunii universale, indiferent de valabilitatea ei, rămâne după

părerea noastră cea mai genială idee a lui Hegel. Raţiunea universală utilizează întru ducerea la îndeplinire a scopurilor ei indivizi excepţional dotaţi. Pe aceşti indivizi raţiunea universală îi pune. Să lucreze la realizarea ideilor sale, făcându-i să creadă că ei ar lucra exclusiv în interesul lor egocentric atunci când purced să realizeze o idee. Printr-un atare truc viclean, printr-o atare cursă, raţiunea universală reuşeşte să-şi realizeze cu atât mai sigur propriile ei idei. Iuliu Cezar aspira în chip egocentric spre dominaţia sa unică în statul roman, care până atunci fusese stat republican. Năzuind la aceasta, Iuliu Cezar realiza însă o idee a raţiunii universale (ideea imperiului). Desigur, Iuliu Cezar a pornit să realizeze ideea din interes egoist; el nu-şi dădea seama că însăşi raţiunea universală, prin viclenia ei, îl făcea să creadă acest lucru. Raţiunea universală recurge mereu la această „cursă" de-a lungul istoriei universale.

Subiectul istoriei este, după Hegel, în esenţă însăşi raţiunea universală, adică Dumnezeu. În rândurile cu care îşi încheia filosofia istoriei, Hegel afirmă precis că „tot ce s-a întâmplat şi se întâmplă în fiecare zi nu se întâmplă fără Dumnezeu, ci este în esenţă opera lui însuşi". În fond, perspectiva panteistă asupra istoriei nici nu-i îngăduia lui Hegel o altă apreciere. Scoţând oarecum pe om din cauză, Hegel nu mai vede în cele din urmă decât pe Dumnezeu. Acest Dumnezeu nu este o realitate în afară de multitudinea infinită a formelor de existenţă cosmică şi istorică. Aceste forme sunt autorealizări ale lui Dumnezeu însuşi. Pentru Hegel, Dumnezeu nu este, ci „devine". El devine prin tot ce este. Ideea despre un Dumnezeu identic cu raţiunea universală este o idee optimistă şi luminoasă. Dar într-o asemenea perspectivă dispar toate prăpăstiile din lume, toate paradoxele, toate adâncimile care refuză să fie scoase la lumină. Existenţa n-ar mai avea nimic insondabil. Teoria despre viclenia raţiunii universale este într-un fel singura notă demonica din filosofia lui Hegel despre istorie. Dar, cumpănind mai de aproape, chiar şi această notă demonică se risipeşte. Ea se destramă. Oare viclenia pe care raţiunea universală o manifestă faţă de indivizii excepţionali

nu rămâne în cele din urmă o viclenie a lui Dumnezeu faţă de unele din propriile sale întrupări? Dar ce ne facem cu gustul amar pe care istoria îl are totuşi pentru orice spirit care ia contact viu cu ea?

Noi ne-am clădit filosofia istoriei pe insondabil, pe principiul conservării misterelor instituit în lume. Marele Anonim este fiinţă dumnezeiască, dar măsurile, în multe privinţe limitative, cenzoriale şi frânante, pe care el le ia faţa de creatură nu indică oare şi grave trăsături demonice? Noi ne-am alcătuit concepţia despre istorie ţinând seama şi de demonia ei. Filosofia lui Hegel se întemeiază în întregime pe „confuzia" dintre Dumnezeu şi individuaţia creaturală. Hegel porneşte de la premisa fundamentală a cognoscibilităţii absolut adecvate a realităţii din partea indivizilor creatori. În privinţa aceasta, Hegel susţinea despre propriul său sistem filosofic, fără ocolişuri de modestie, că acesta reprezintă însăşi „desăvârşita" *cunoaştere de sine a lui Dumnezeu*. Hegel nu vede nota mitică proprie oricărei metafizici; cu aceasta el decade din rolul de „filosof" şi de „poet" (în sensul antic al cuvântului), devenind preotul fără de umor al propriei sale filosofii.

Cu perspectiva sa dialectica, cu gândul raţiunii universale în devenire, Hegel introduce adesea în consideraţiile şi aprecierile sale o seamă de „valori" *artificiale* cărora conştiinţa curentă li se opune. Numai ispite dialectice îl fac pe Hegel să susţină bunăoară că singure popoarele care au creat un stat au o istorie. Cu aceasta Hegel desfigurează intolerabil sensurile. El reduce cu aceasta la mai puţin decât un minim viaţa istorică universală. Pe foarte întortocheate căi îl aduce pe Hegel dialectica. Noi ne-am obişnuit să privim drept „istorie" chiar cele mai vechi rămăşiţe de cultură şi civilizaţie preistorică ce se datorează omului de tip neandertal. Noi credem că istoricitatea se înfiripă chiar din momentul când omul începe a fi un „câmp stilistic".

Cât priveşte daltonismul valorilor pe care îl constatăm la Hegel, încă o scurtă observaţie. În lumina dialecticii raţiunii universale, Hegel introduce în sistemul său o ierarhie de valori

care ni se pare o deformare cu totul nepermisă a situaţiei reale. După părerea lui Hegel, susţinută în volume întregi de consideraţii obositor de abstracte, *arta* ar reprezenta, în cadrul spiritului absolut, principial, o treaptă inferioară *filosofiei*. Noi, care vedem atât în artă cât şi în filosofie, atât în ştiinţă cât şi în mituri, tot atâtea moduri *echivalente* ale „revelării frânate", ale revelării de care omul este capabil în raport cu misterul insondabil, al existenţei, nu înţelegem cum s-ar putea în general susţine, într-un atare domeniu, ideea unei ierarhii de valori. Această intenţie singura de a „ierarhiza", indicând locul artei pe o treaptă inferioară aceleia ce i-ar reveni filosofiei, este în stare să răpească aproape orice legitimitate dialecticii idealiste care a putut să ducă la asemenea concluzii.

Cât priveşte mişcarea dialectică în sine a Ideilor care ar lua trup în istorie precum Logosul divin în staul, cel mai adesea Hegel a forţat tiparul; aceasta neapărat potrivit unui adagiu de care în deplină conştiinţă părea călăuzit. Se ştie cum a răspuns filosoful cuiva care i-a reproşat că realitatea nu prea face eforturi spre a corespunde ideilor. Răspunsul lui Hegel a fost: „Cu atât mai rău pentru realitate!" Nu se poate contesta că Hegel a remarcat şi a relevat cu justeţe unele mişcări dialectice ce au loc în istorie; dar dialectica aceea înspicata, infinitezimal ramificată, pe care el ţine s-o impună fenomenelor istorice, rămâne cel mai adesea un tipar exterior care nu se potriveşte. Dar Hegel, orgolios până la lipsă de pudoare, nu se dă înapoi de la a născoci „evidenţe" cu mijloace filosofice cu totul neoneste. Dialectica hegeliană devine astfel echivalentul unui artefact pe care lucrurile, prin firea lor, îl elimină de la sine. Cine a trecut cât de cât prin şcoala lui Hegel îşi dă la urmă seama că dialectica artificializată şi oficializată a lui Hegel este egală cu ridicarea sofismului la rang de principiu universal. Aceasta nu înseamnă că dialectica n-ar mai avea nicio şansă filosofică. Într-unul din capitolele studiului de faţă, ne-am însărcinat să învederăm cum în desfăşurarea stilurilor (în istorie) se poate descoperi oareşicare dialectică. În succesiunea istorică a câmpurilor stilistice, dialectica este uneori prezentă şi are o eficienţă

oareşicare. Concluzia la care am ajuns în capitolul în chestiune este că dialectica, deşi eficientă cât priveşte succesiunea istorică a câmpurilor stilistice, nu atinge niciodată în chip total asemenea câmpuri. Un câmp stilistic poate fi atins „parţial", adică în unele din determinantele sale, de mişcarea dialectică. Într-un anume moment istoric, o determinantă sau mai multe, dar *niciodată toate*, ale unui câmp stilistic sunt susceptibile de. O răsturnare, ca sa între în joc o altă determinantă sau mai multe de sens diametral opus. Răsturnarea dialectică a unui câmp stilistic nefiind niciodată totală, nu se poate prevedea în niciun moment istoric care dintre determinante se va răsturna. Hegel credea într-o dialectica totală şi previzibilă a „Ideilor". Din parte-ne, susţinem că nu ideile, ci câmpurile stilistice formează baza istoriei. Şi mai susţinem că uneori în cadrul câmpurilor stilistice şi al succesiunii lor istorice se poate vorbi despre o dialectică, dar numai despre o dialectică parţială şi imprevizibilă. Uneori, nu totdeauna, această dialectică parţială şi imprevizibilă o descoperim bunăoară în istoria culturii apusene, dar aproape deloc în istoria culturilor orientale – cum ar fi cea chineză sau cea indică.

*

La întrebarea: „Cum este posibilă istoria?", răspundem în încheiere. Căci se cuvine să mai aruncăm o privire de ansamblu asupra concepţiei metafizice ce ne-am format despre istorie. Istoricitatea ne apare ca o dimensiune permanentă a fiinţei umane. Ea datează din momentul în care preomul devine om deplin. Istoricitatea este condiţionată şi garantată prin înseşi modurile ontologice ale fiinţei umane. Fiinţa umană este rezultatul unui număr oarecare de mutaţii ontologice şi a nenumărate mutaţii morfologice. Fiinţa umană *deplina* este, spre deosebire de toate celelalte fiinţe, şi rezultatul unei mutaţii ontologice singulare în univers. Din toate mutaţiile prin care a trecut, fiinţa umană se alege ca o fiinţă cu o existenţă în dublu orizont. Omul este:

1. Existenţă în orizontul lumii date şi pentru autoconservare;

2. Existenţă în orizontul misterului şi pentru revelare.

Specifică omului deplin este existenţa în orizontul misterului şi pentru revelare. Nicio altă fiinţă nu trăieşte în acest orizont. În momentul când în preom s-a declarat mutaţia ontologică datorită căreia fiinţa umană izbândește în plenitudinea sa, apar în structura spirituală a omului şi categoriile stilistice ce modelează toate plăsmuirile spirituale prin care fiinţa umana încearcă să-şi reveleze sieşi misterul existenţei. Categoriile stilistice sunt un „complement" al modului ontologic întru mister şi pentru revelare. Acest complement are o dublă semnificaţie: el este un mijloc pozitiv de revelare, dar în acelaşi timp un factor frânant. Categoriile stilistice sunt un mijloc pozitiv de revelare, fiindcă în cadrul lor şi pe tiparul lor are loc orice plăsmuire spirituală prin care omul încearcă să-şi reveleze sieşi misterul lăuntric sau împrejmuitor. Categoriile stilistice sunt însă şi un factor „frânant", căci în cadrul lor omul nu poate să-şi reveleze niciodată în chip absolut adecvat misterul. Marele Anonim supune fiinţa umană acestor „frâne transcendente" pentru ca ea să nu poată evada în niciun fel din relativitate şi pentru ca să i se închidă astfel definitiv accesul în absolut. Îngrădit în asemenea chip, omul va relua mereu încercările sale de a-şi revela misterul prin plăsmuiri spirituale, prin mituri, prin viziuni religioase, prin concepţii metafizice, prin teorii ştiinţifice, prin întruchipări de artă. Istoricitatea permanentă, tragica desigur, dar şi măreaţă în felul ei, a omului, îşi are temeiul în această situaţie a fiinţei umane care, pe de o parte, este înzestrată cu cel mai înalt mod ontologic îngăduit în univers vreunei creaturi, dar care, pe de altă parte, este determinată şi de supreme finalisme metafizice, limitative şi restrictive. Prin existenţa sa creatoare, prin istoria sa, omul se realizează pe o linie unică în univers. Prin nivelul său existenţial de o demnitate singulară în comparaţie cu al tuturor creaturilor, omul poate avea mândria şi satisfacţia singularităţii. Permanenţa destinului creator al omului este însă tragic condiţionată. Condiţiile care garantează omului existenţa creatoare sunt exact condiţiile prin care omului i se

risipesc şansele de acces în absolut. Istoria umană ne apare deci ca o rezultantă a două componente care în existenţa universală acţionează oarecum în sens opus. În coordonatele metafizice supreme ce le-am arătat, istoria umană apare ca un „compromis", ca un compromis între aspiraţia secretă a omului de a se substitui Marelui Anonim şi între măsurile de apărare luate de Marele Anonim în vederea salvării centralismului existenţial.

ADENDA

Note la *Fiinţa istorică*

În ce consistă unitatea seminţiilor greceşti? în comunitatea limbii înainte de toate, care îi făcea pe greci să considere „barbari” pe toţi aceia care vorbeau vreo limbă care nu putea fi înţeleasă de ei şi pe care ei nici nu o socoteau drept „grai”, ci ca un fel de „lălăit”.

Mitul grec este foarte omenesc faţă de strania transcendenţă inumană a mitologiei orientale. Grecii se bucură de viaţa terestră, ei caută să se realizeze în sfera intramundană; viaţa de dincolo îi interesează foarte puţin. În lumina aceasta, cu sferele ei, oamenii trăiesc într-o incredibilă familiaritate cu figurile mitologice. Cât de vie, de degajată şi de bucuroasă de plăsmuirile ei trebuie să fi fost imaginaţia grecului dacă el vedea lângă orice izvor prezenţa unei nimfe şi-n umbra oricărui copac prezenţa unei driade!

*

„Istoria” îngăduie o cunoaştere cenzurată, mai intimă, dar şi mai plină de rătăciri şi de imprecizii.

*

Ranke: „Ideile care domină în istorie sunt gândurile lui Dumnezeu în lume.”

Hegel: „Istoria e însăşi Divinitatea în devenire şi întoarcerea la sine a ei.”

Sf. Augustin: „Istoria este devenirea împărăţiei lui Dumnezeu pe pământ.”

Nu. Sensul întregului e cu totul altul decât cel văzut de Sf. Augustin, Hegel sau Ranke. „Istoria” este o *rezultantă*, o *diagonală* a două componente care acţionează divergent şi într-un anume sens contrar.

*

„Istorie” nu poate avea decât fiinţa care reprezintă o primejdie pentru Dumnezeu, căci istoria nu este decât expresia nesfârşită a ispitei omului de a se substitui Marelui

Anonim şi veşnica „înfrânare” transcendentă a omului.

*

Fenomenul istoric este totdeauna concret, adică „unic” din punct de vedere numeric şi cronospaţial, dar „individualizat”, original, ireversibil; fără pereche el nu este decât în sfere istorice, unde lucrează în chip secret o potenţa istorică de o orientare individualizantă.

*

Se mai cere şi o viziune despre lume în consecinţă, dar nicăieri spontaneitatea creaţiilor mitice nu este atât de vie şi atât de proaspătă ca în acest sud-est european. Nu sunt aici suficiente motive ca să credem că sud-estul european iese din tenebre pentru a se aşeza sub steaua ce i s-a promis? Popoarele sud-estului european sunt desigur prea mici pentru a se putea gândi vreodată la expansiuni teritoriale şi la întemeieri imperiale, dar lor le este hărăzită cealaltă expansiune, singura în stare de a mai umple cugetele de o legitimă mândrie, cea mai frumoasă dintre expansiuni: expansiunea spre cer.

Somn metafizic

Poporul românesc: o monadă în somn.

*

Poporul românesc îşi doarme încă somnul metafizic. E încă o întrebare dacă trebuie trezit sau nu.

Există un „timp-trecere” şi un „timp-creştere”. Ţimpul-trecere e veşnicul prezent fără memoria trecutului, circumscriere abstractă a evenimentelor care urmează pur şi simplu altui eveniment fără a şi-l aminti. Timpul-creştere e timpul ce se adaugă oarecum sieşi, timpul organic care, crescând, adună în sine trecutul, timpul-creştere înseamnă spor şi îmbătrânire. Istoria românilor s-a petrecut în „timpul-trecere”, dar nu în „timpul-creştere”; de aceea istoria românilor nu e istorie în adevăratul sens al cuvântului. Românii au în trecutul lor evenimente, aventuri, intrigi, învingeri, căderi, dar n-au istorie. Suntem în pragul istoriei. De aceea, în fond, toţi istoricii noştri au rămas un fel de

cronicari. Din punct de vedere „superior istoric”, toate evenimentele noastre din trecut sunt un fel de celule embrionare din care s-ar fi putut naşte o istorie de creşteri organice, dar care au rămas în stadiu embrionar.

*

N-avem istorie, de aceea nu avem nici tradiţie. Noi trăim în veşnicul-prezent; orice tradiţie presupune însă o solidaritate cu timpul în creştere.

Să se compare ţăranul nostru cu ţăranul francez care are genealogii de sute de ani şi care se ia la întrecere cu dinastiile.

Să se compare burghezul nostru nu mai departe decât cu burghezul polon, în casa căruia găseşti galeria strămoşilor.

Între aristocraţii Europei, boierul român are memoria cea mai scurtă.

T*radiţionalismul*, în sensul apusean al cuvântului, la noi e un nonsens. Cred că nimenea nu va crede în chip serios că continuarea romanticei importate la noi din Apus înseamnă tradiţionalism.

*

Românul nu are atitudine faţă de timp. Nu-şi are simţul şi poate că nici creşterile organice de care să-şi fixeze conştiinţa timpului. De aceea, ţăranul nostru nu-şi vede nici instituţiile care vin din trecut ca în dezvoltare istorică. Ne gândim la Biserică. Pentru ţăranul român, Biserica nu vine oarecum din trecut, cu pasul lent al timpului, Biserica emană pentru el oarecum de-a dreptul din Dumnezeu. Dacă în ce priveşte atitudinea ţăranului faţă de Biserică se poate vorbi de-un tradiţionalism, acesta nu e un tradiţionalism istoric care presupune un cult al timpului, un cult mai mult sau mai puţin conştient al trecutului, ci de-un tradiţionalism magic, întemeiat pe-un „sentiment al veşnicului”, care e mai presus de orice timp.

*

Dacă ţăranul român n-are sentimentul şi cultul timpului, el are în schimb sentimentul veşnicului mai presus de timp şi sentimentul magic al emanaţiei din acel fond de eternitate.

*

La români nimic nu e încă realizat, totul e în stare de posibilitate. Dar despre nimic nu se poate vorbi aşa de frumos ca despre posibilităţi.

*

N-avem istorie. De aceea nu avem nici epopee. Nici măcar celulele embrionare pentru o epopee, cum le au alţii în jurul nostru. Până în veacul din urmă – cel al conştiinţei romantice –, românii ca un mare organism nu s-au găsit niciodată solidari cu vreo mişcare sau eveniment din trecut. Toate faptele, toate mişcările erau ceva exterior, simple accidente. Nimic nu i-a antrenat într-o dinamică substanţială din pulsul căreia să răsară cel puţin intenţia unei creaţii epice.

Orice istorie, întru cât e istorie (de mari linii organice), are un ritm de epopee. Epopeea nu se poate naşte acolo unde lipseşte acel ritm.

Epica noastră populara cântă accidentalul, haiducia şi aventura.

E caracteristic că în cea mai frumoasă baladă a noastră, în *Mioriţa*, se cântă un sentiment metafizic.

*

În realitate, românul trăieşte în *timpul-trecere*; sufleteşte, lăuntric, trăieşte în afară de timp. Românul anistoric se simte sufleteşte solidar cu tot ce e în afară de timp. Sau se poate zice şi altfel: proiectează în afară de timp toate acele mari realităţi şi valori cu care se simte solidar.

*

Românul nu iubeşte natura (aşa cum o iubeşte orăşeanul căruia îi lipseşte), fiindcă *e* în ea. Dar se simte solidar cu ea. De aceea, în poezie nu o cântă ca pe un „ce” aparte. În poezia populară nu se găseşte lirica naturii. Dar aproape fiecare poezie de orice natura se începe cu „frunză verde”; e în această „frunza verde” un sentiment de solidaritate a omului cu natura, cu un ştiu ce impresionantă rezonanţă de *fatalitate*! E în acest motiv cu „frunză verde” cu care se începe cel mai adeseori poezia populară o indicaţie aproape păgân-rituală de solidaritate cu natura, cu o natură în care stăpâneşte – un fel

de fatalitate, dar nu o fatalitate implacabilă, ci mai curând o îndulcită „fatalitate vegetativă”, dacă ni se îngăduie acest cu vânt.

*

În cele dintâi două-trei veacuri voievodale, *era* să avem o istorie. Pe urmă, acest început de istorie a fost întrerupt, şi alte vreo trei veacuri am fost în situaţia gândacului de mătase căruia i se tot strica ţesătura, trăind o pseudoistorie de simple accidente. Apoi, în veacul din urmă, trăim cu întârziere istoria altora. Substanţa noastră etnică a rămas ascunsa în dosul accidentelor ce o atingeau superficial – şi în caz de extremă primejdie se salva cu toată latenţa ei în pădurile lui Dumnezeu. Substanţa noastră etnica a trăit în spaţiu, dar încă nu a avut condiţiile necesare pentru a se ritma istoric, organic, linear în timpul care înseamnă creştere şi realizare variată şi multiplă a unei adânci posibilităţi.

În asemenea împrejurări nu trebuie să căutăm originalitatea noastră în ceea ce ne place să numim „istoria” noastră. Originalitatea noastră e undeva în afară de această istorie – care nu e o adevărată istorie. Originalitatea noastră – de cuprins prin intuiţie, dar nu formulabilă – e încă pe planul de dincolo al esenţelor, şi nu în fenomenalitatea noastră pseudo-istorică.

Orice tradiţionalism la noi nu poate să însemne solidaritate cu un *trecut* problematic, ci solidaritate de natură magică cu ceea ce e în noi în stare de latenţă. Tradiţionalismul se poate deci numi la noi, cu tot atâta îndreptăţire, şi viitorism.

*

Ortodoxia bizantină – în esenţa ei anistorică, statică, veşnică – a fost pentru substanţa noastră etnică o salvare, deoarece ne-a conservat neatinse de vicisitudinile pseudoistoriei noastre de până aici posibilităţile creatoare pentru mai târziu.

*

Peste fondul nostru etnic daco-slav, cu evidente înclinări spre ceea ce e mai presus de timp, s-a suprapus o cultură anistorică; amalgamul a fost fericit, căci ne-a scăpat teferi

peste o perioadă lungă de pseudoistorie care, pentru un popor trăind deja în plin ritm istoric şi cu o cultură tot istorică (catolică sau protestantă), ar fi fost fatală.

{1} *Credință propovăduind revenirea lui Hristos pe pamânt pentru o perioadă de o mie de ani (n. t).*

{2} *Ştefan Bezdechi, Gânduri şi chipuri din Grecia veche, Publ. Inst. Studii Clasice al Univ. Din Cluj, nr. 1, 1927.*

{3} *Die Grundiagen der Geschichtsit-menschafl, Berlin, 1905, p. 127.*

{4} *Zur Theorie und Methodik der Geschichte, Halle, 1902. P. 36.*

{5} *Geneza metaforei şi sensul culturii, ed. cit.*

{6} *În original: Der zeist als Widersacher der Seele, 3 vol., Leipzig, 1932-1939 (n. ed).*

{7} *Elogiul salului românesc; discurs rostit la 5 iunie 1937 în şedință solemnă cu prilejul recepției în Academia Români, tipărit în Monitorul Oficial, Imprimeriile Stalului, Bucureşti, 1937 (cf. Discursuri de recepție", LXXI, Academia Romană). A fost tradus în franceză de Georges Piscoci-Danesco şi publicat în Philosopha perennis, a editurii Librairie du Savoir, Paris, 1989 (n. Ed.).*

{8} *Întrebuințăm aici acest termen în accepția sa pur filologică. Cât priveşte teoria entelehiilor (Aristotel, Driesch s.a.) ca factori metafizici, a se vedea studiul nostru Diferențialele divine, unde arătăm neajunsurile unei astfel de concepții. (Cf. în special cap. „Finalități şi parafinalități", supra pp. 70-83 (n. ed.).*

{9} *Ernst Hohl, „Die rumische Kaiserzeit", în Propyläen Veugeschicbir, vol. II. Propiläen Verlag, Berlin, 1931.*

{10} *În original: Sacrosanctae scienttae indepingibilis imago (Imaginea cu neputință de zugrăvit a ştiinței sacrosancte) – eseu de factură scolastică, neterminat, inedit; s-a tradus parțial prin Metafizica (n. ed.).*

{11} *În original: Liberté guidant le peuple, datat 1831 (n. ed.).*

{12} *În original: Les Demoiselles du bord de la Seine (n. ed.).*

{13} *Heinrich Czolbe.*

{14} *În traducere: „eu nu inventez ipoteze" (n. ed.).*

{15} *În original: L'enterrement à Ornans (n. ed.).*

{16} *Max Deri, Die Malerei im XIX. Jahrhundert, Berlin. 1920.*

{17} *În original: Essai sur les données immédiates de la conscience (n. ed.).*

{18} *Fragment din Art poétique, poem scris în 1882 (n. ed.).*

{19} *În original: La dama de Elche – statuie policromă (n. ed.).*

{20} *În original: plateresco – principalul stil folosit în arhitectura spaniolă la sfârsitul secolului al XV-lea şi în secolul al XVI-lea; se regăseşte şi în fostele colonii spaniole din America. Cf. şi infra, p. 444 (n. ed)*

{21} *În original: churrigueresco – stil rococo folosit în arhitectura spaniolă în a doua jumătate a secolului al XVII-lea; din punct de vedere estetic reprezintă o revenire barocă la platerescul timpuriu.Cf.*

și infra p. 444 (n. ed).

{22} Cf. cap. „Cosmos şi cosmoide", în Geneza metaforei şi sensul culturii, ed. cit.

{23} Cf. și infra, p. 445 (n. ed.).

{24} August L. Mayer, Ah-Spanien, München, 1921-1922.

{25} Manuel el Afortunado (1425-1521), cunoscut ca Manuel I cel Mare (n.ed.).

{26} Virgil Vălăşianu, Istoria artei feudale în Țările Române, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1959, p. 639.

{27} Cf. Repertoriul monumentelor și obiectelor de arta din timpul lui Ştefan cel Mare, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1958.

{28} Cf. Max Hauttman, Die Kunst des Frühen Mittelalters, Propyläen-Verlag, Berlin, 1937, şi Hans von Soden, „Die Entstehung des Christentums", în Propyläen Weltgeschichte, vol. II, Propiläen-Verlag, Berlin, 1931.

{29} A se vedea cap. introductiv „Despre istoriografie" [v. supra pp. 339-353] în care expunem câteva noi concepții despre istorie în funcție de „stilurile" lor de bază.

{30} În original: Der Untergang des Abendlandes, Oskar Beck, Verlag, München, 1924 (n. ed.).

{31} În original: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1872); s-a tradus prin Naşterea tragediei. Versiunea românească semnată de Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan a apărut în antologia De la Apollo la Faust: Dialog între generații. Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, pp. 177-297 (n. ed.).

{32} Maxim Mărturisitorul (580-662), sfânt recunoscut şi de Biserica ortodoxă (n. ed.).